# GESCHICHTE DER NEUEREN DEUTSCHEN KUNST VOM ENDE DES VORIGEN...

Franz von Reber

F. REBER,

GESCHICHTE DER NEUEREN DEUTSCHEN KUNST.

---

# GESCHICHTE

DER

# NEUEREN DEUTSCHEN KUNST

VOM

ENDE DES VORIGEN JAHRHUNDERTS BIS ZUR WIENER AUSSTELLUNG 1873

MIT BERÜCKSICHTIGUNG

DER GLEICHZEITIGEN KUNSTENTWICKLUNG

IN

FRANKREICH, BELGIEN, HOLLAND, ENGLAND, ITALIEN UND DEN OSTSEELÄNDERN

VON

DR. FRANZ REBER,

DIRECTOR DER KÖNIGL. GEMÄLDE-GALLERIE UND PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE
AM POLYTECHNIKUM IN MÜNCHEN.

STUTTGART.
MEYER & ZELLER'S VERLAG
(FR. VOGEL).
1876.

1877 - 4 P

Druck von GEBRÜDER MÄNTLER in Stuttgart.

# Vorwort.

Ob das vorliegende Buch wirklich einem allgemeineren Bedürfnisse entgegenkömmt, wie es der Fall sein soll, darüber steht dessen Urheber keine Entscheidung zu. Gewiss ist nur, dass es dem eigenen Bedürfnisse des Verfassers entsprungen ist. Seit zwei Jahrzehnten hat sich mir bei jedem Besuch in grösseren Ausstellungen, öffentlichen und Privatsammlungen, ja selbst von Kunstvereinen immer deutlicher das Bewusstsein aufgedrängt, wie wünschenswerth der Besitz eines Führers sein müsste, welcher über die Richtungsströmungen, die in dem anscheinend chaotischen Getriebe der modernen Kunst doch vorhanden sind und sein müssen, Aufschluss gäbe. Ohne vorläufig andere als Laienzwecke damit zu verfolgen, suchte ich daher mit der vorhandenen Literatur meine Wünsche zu decken. Ich kann nicht sagen, dass diess in ganz befriedigender Weise möglich gewesen wäre; denn die vorhandenen Werke*), welchen ich gleichwohl eine Fülle von Belehrung verdanke, brechen entweder schon in einer Zeit ab, in welcher die Unterstützung und Führung

*) *Le Comte A. Raczynski*, L'Art moderne en Allemagne. Paris 1836—1841, übersetzt von A. Hagen. — *A. Hagen*, die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen. Berlin 1857. *A. Springer*, Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1858. *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst IV. und V. Band. Leipzig 1860.

erst recht nöthig wäre, wie diess bei Raczynski durch die Zeit des Erscheinens nicht anders sein konnte und bei dem verdienten E. Förster, unserem Nestor der Kunstwissenschaft, seiner Richtung entsprechend ist, oder es fehlt an einer durchgreifenden Systematisirung wie bei Hagen, oder endlich an einer eingehenderen Behandlung, wie sie Springer in dem gewählten knappen Rahmen unmöglich war.

Diese Unzulänglichkeit der vorhandenen Hilfsmittel musste sich aber doppelt fühlbar machen, als Verfasser dieses durch seinen Uebertritt an das Polytechnikum sich veranlasst sah, das vorher behandelte kunstgeschichtliche Gebiet auch lehrend über dessen gewöhnliche Gränzen hinaus in die Gegenwart zu erstrecken. Da es nun an verstreutem monographischen Material wie an zeitschriftlichen Notizen keineswegs fehlt, unternahm es der Verfasser, das Vorliegende einer zusammenfassenden Verarbeitung zu unterziehen. Daran knüpfte sich die Wiederholung von früher nach älteren Gesichtspunkten unternommenen Reisen in Deutschland, Frankreich, Italien und England zum Zwecke des Studiums der Schöpfungen der Neuzeit, welche natürlich den Materialvorrath nicht unwesentlich ergänzten und zu den literarischen Mitteln die unentbehrliche eigene Betrachtung der Kunstobjecte in ausgedehnterem Maasse hinzufügten. Der Verlauf dieser Studien hatte aber die Folge, dass der vor sechs Jahren hergestellte Entwurf zu Vorlesungen über neuere Kunst sich als gänzlich ungenügend erwies und eine Neubearbeitung in Angriff genommen ward, bei deren Beginn bald der Entschluss reifte, sie für die Publication im weiteren Sinne zu gestalten. Die begreifliche Besorgniss hiebei überwand endlich die Aufmunterung von Seite literarischer Freunde wie der unternehmenden Verlagshandlung, und so wurde der Versuch gewagt.

Jedoch nicht anders, denn als Versuch: zu mehr nemlich wäre die Kraft eines ganzen Lebens einzusetzen gewesen. Ein solches aber hatte der Verfasser weder zur Verfügung, noch würde er dasselbe dem Gegenstande widmen wollen. Auch ist die Aufgabe zu drängender Natur, als dass ein »nonum prematur in annum« hierin möglich wäre. Um für den Genuss der Kunst der unmittelbaren

Gegenwart, der Kunst von heute, ganz nützlich zu sein, müssen sich die Fäden der Darstellung gewissermassen bis gestern erstrecken, wodurch ein jahrelanges Liegenlassen sich schon von selbst verbietet. Es ist daher Lückenhaftigkeit und Irrthum vielfach unvermeidlich, für deren Ausfüllung und Berichtigung in der zugänglicheren Presse oder in privater Form Verfasser von Herzen dankbar sein wird. Doch stand mir auch die Absicht einer gründlichen biographischen Darstellung oder Aufzählung der einzelnen Schöpfungen von vorneherein in zweiter Linie, obgleich ich mir viele Mühe gegeben habe, zur Richtigstellung der in vorliegenden Notizen widersprechenden Einzelheiten, wie zur Beibringung neuen sachlichen Materials nach Kräften beizutragen.

In erster Linie betrachtete ich es indess vielmehr als meine Aufgabe, die Zusammenhänge des Entwicklungsganges klarer zu legen, als sie vorher gewesen sein dürften. Nicht als Künstler- sondern als Kunstgeschichte habe ich meine Aufgabe vorab gefasst und darf daher die Gliederung des Stoffes in historischer Methode nicht blos den schwierigsten, sondern auch den bevorzugten und hoffentlich besten Theil meiner Arbeit nennen. Ich besorge nicht, mit der Anschauung vereinzelt dazustehen, dass dem Kunstfreunde eine systematische Darstellung des Entwicklungsprocesses mit Berücksichtigung der wesentlichsten Einflüsse auf denselben von anderen Gebieten des Culturlebens wie auch von der Thätigkeit der Nachbarvölker, das Wissenswertheste sei, dem sich das tausendfältige Detail unterordnen müsse. Es wäre leicht gewesen, das letztere um das Dreifache zu vermehren, aber schwer, damit die Uebersichtlichkeit nicht zu erdrücken. Es hat den Verfasser in der That oft als Opfer geschienen, von seinen Specialapparaten nur einen summarischen Gebrauch zu machen, und das als Ballast über Bord werfen zu müssen, was vielleicht mancher einer Einzelheit nachgehende Leser nun vermisst. Doch der Zweck erheischte es, wenn nicht der compakte Bau in eine Fülle von Detail zerfallen sollte. Erscheint aber jetzt dem Leser die Gliederung als einfach, vielleicht als selbstverständlich, so kann ich mir dazu nur Glück wünschen, dieselbe, welche wenigstens mir nicht von vorneherein so erschien, in der gegebenen

Weise gefunden und das Ei so einfach auf die Spitze gesetzt zu haben.

In Hinsicht auf die Gruppirung, in welcher es nur Billigung oder gänzliche Verurtheilung geben dürfte, erbitte ich mir auch keine Nachsicht. Umsomehr bedarf aber der Verfasser derselben hinsichtlich der Charakterisirung und Kritik der besonderen Erscheinungen. Wohl wird er seltener Ursache zu der Beschwerde gegeben haben, den Vorzügen der Künstler mit schnöder Herabsetzung entgegengetreten zu sein, als ihre Schwächen nicht herb genug behandelt zu haben. Man möge diess als Schwäche und Unentschiedenheit oder geradezu als Mangel an kritischer Schärfe bezeichnen, doch muss ich mich dagegen verwahren, dass dieses Gebrechen in persönlichen Beziehungen und in Parteilichkeit seinen Grund habe. Von Unehrlichkeit bin ich frei, wie ich denn auch leicht nachweisen könnte, dass ich Künstler, von denen ich persönlich Unerfreuliches erfahren, mit ungetrübter Anerkennung besprochen und einige befreundete Männer meiner Beziehungen wegen nicht zu einer höheren Stellung emporgeschraubt habe, als sie mir als Künstler einzunehmen scheinen. Was ich über die Künstler sagte, ist meine bescheidene Ueberzeugung, freilich in Bezug auf die Beurtheilung so wenig frei von der Möglichkeit des Irrthums als jedes subjective Urtheil der Natur der Sache und der Beschränktheit menschlicher Erkenntniss nach ist.

München, im November 1875.

**Franz Reber.**

# Inhalt.

## Erstes Buch.

## Das Wiedererwachen der Kunst. Periode des Classicismus.

### Erstes Capitel.

#### Einleitung. Zustand der Kunst im 17. Jahrhundert.



### Zweites Capitel.

#### Nacht. Kunstzustände vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis um 1770.



### Drittes Capitel.

#### Dämmerung. A. R. Mengs und seine Schule. Die Vedutenlandschaft. Classicistische Regungen in der Plastik und in der Baukunst.

## Viertes Capitel.

**Morgen. Carstens' Entwicklungsgang und Mission.**



## Fünftes Capitel.

**Die deutschen Classicisten. Wächter und Schick. Koch und die Landschafter. Der Thorwaldsen'sche Kreis. Schinkel's Anfang.**



## Sechstes Capitel.

**Der Classicismus in Frankreich.**



---

# Zweites Buch.

## Periode der Romantik.

### Erstes Capitel.

**Veränderte Anschauungen.**



### Zweites Capitel.

**Die Klosterbrüder von S. Isidoro und die römischen Romantiker von 1812—1820.**



### Drittes Capitel.

**Cornelius Anfang.**



### Viertes Capitel.

**Die ersten monumentalen Leistungen der deutschen Malerei.**



### Fünftes Capitel.

**Weiterer Verlauf der deutschen Romantik. — Die Halben und die Manieristen. — Landschaft. — Plastik und Architektur.**

### Sechstes Capitel.

#### Die Romantik in der Kunst Frankreichs und der übrigen europäischen Culturländer.



---

## Drittes Buch.

## Die Glanzzeit der deutschen Kunst.

### Erstes Capitel.

#### Das Düsseldorfer Directorat des Cornelius und Kronprinz Ludwig von Bayern.



### Zweites Capitel.

#### Cornelius an der Spitze der Münchener Akademie.

## Drittes Capitel.

### Die Münchener Schule. Profane und religiöse Monumentalmalerei.



## Viertes Capitel.

### Die Historienmalerei der Düsseldorfer Schule.



## Fünftes Capitel.

### Die Historienmalerei in Berlin.



## Sechstes Capitel.

### Die Historienmalerei in Prag und Wien.



## Siebentes Capitel.

### Die Historienmalerei im übrigen Deutschland.

## Achtes Capitel.

### Bildniss und Genre.



## Neuntes Capitel.

### Die Landschaft, das Architekturbild und das Stillleben.



## Zehntes Capitel.

### Plastik.



## Elftes Capitel.

### Architektur.

# Viertes Buch.

## Die Gegenwart. Periode des Realismus und der Coloristik.

### Erstes Capitel.

**Vorgang der französischen Malerei.**



### Zweites Capitel.

**Der belgische Kunstaufschwung.**



### Drittes Capitel.

**Die Malerei der Gegenwart in Düsseldorf und Berlin.**



### Viertes Capitel.

**Piloty und die Münchener Schule.**

## Fünftes Capitel.

**Die neueste Malerei in Oesterreich und die Leistungen der kleineren deutschen Kunststätten.**



## Sechstes Capitel.

**Die neueste Plastik.**



## Siebentes Capitel.

**Die Architektur der Gegenwart.**



## Achtes Capitel.

**Die Kunst der Gegenwart in den übrigen Ländern Europa's.**



---

# ERSTES BUCH.

## Das Wiedererwachen der Kunst.

### Periode des Classicismus.

---

# Erstes Capitel.

## Einleitung.

---

### Zustand der Kunst im 17. Jahrhundert.

Im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts neigte sich die Sonne der Kunst, nachdem sie drei Jahrhunderte lang in theilweise wolkenloser Pracht das Herz unseres Continents erwärmt, ihren dritten Kreislauf vollendend, wieder ihrem Untergange zu. Sie hatte gleichzeitig und nach einander verschiedene Länder Europa's begünstigt seit sie in Italien aus den Nebelmassen des Mittelalters sich hervorgerungen, hatte im gesegneten Toscana ihren Morgengruss entsendet, ihre frühen Strahlen bis in die entlegenen Malerwerkstätten Flanderns getragen, dann zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien und Süddeutschland ihre Mittagshöhe erreicht, um im 17. Jahrhundert sich von dem nun zur Genüge beschienenen Apenninenlande abzuwenden und hauptsächlich in den Niederlanden die der alten flandrischen Blüthe nicht unwerthe Frucht zu reifen, zugleich aber auch Spanien und Frankreich ihren verzögerten Segen zu spenden, ehe sie wieder zu hundertjähriger Nacht hinabsank.

Es war indess ein wahrhaft goldener Abend, den die belgischen und holländischen Provinzen in künstlerischer Hinsicht genossen, und weit glänzender, als das leuchtende Gestirn an der Mündung des Arno emporgestiegen, tauchte es an den Mündungen der Schelde und des Rheins wieder unter. War es dort nur mühsamem Ringen

und ernster Arbeit gelungen, aus dem lang sterilen Boden den weitschattenden Wunderbaum hervorzulocken, so gestaltete sich hier die Kunst vorab im Gebiete der Malerei, welcher ja die erste Stelle unter den bildenden Künsten der neueren Zeit gebührt, zu einem Feste, welches alle Schönheit vereinigte und jeder Art derselben seine Stelle gewährte, zu einem Gelage von einer Fülle und einem Glanze, wie es wenigstens das Reich des Pinsels niemals gesehen.

Es ist, da alle grösseren Sammlungen davon laut Zeugniss geben, kaum nöthig die Säle der Akademie-Sammlungen zu Antwerpen und Brüssel oder des Rijks-Museums zu Amsterdam zu durchwandern, um sich von der Mannigfaltigkeit und Heiterkeit jenes Festabends eine Vorstellung zu schaffen. Wenn man von jener mehr neutralen nicht spezifisch der Malerei im engeren Sinne angehörigen monumentalen Kunst absieht, wie sie in den Werken Raphaels und Michelangelo's überhaupt als die höchste Leistung der neueren Cultur uns entgegentritt oder der vereinzelt phänomenalen Erscheinung eines Correggio, oder der unvergleichlichen Farbentiefe eines Titian einen Augenblick vergisst, so kann man sagen, dass man hier eine weder vorher noch nachher erreichte künstlerische Vollendung fand, und zwar die verschiedensten Richtungen, das gesammte Reich der Farbe versammelt. Vom Grössten bis zum Kleinsten tritt uns überall das vollste bis auf den Grund gehende Verständniss, gepaart mit einer stets originalen und manierfrei bewussten Beherrschung aller Mittel entgegen: im Figurenbild Grossartigkeit und urkräftige Bewegung bei wahrhaft pulsirender Lebenswärme und Wahrheit des Colorits oder magische, zauberhaft fesselnde Lichtwirkung; im Genre packende, die äusserste Realität mit Geist durchdringende und in gewisser Weise idealisirende Auffassung, die alles vom tiefsten Ausdrucke bis zur oberflächlichsten Mimik, vom beseelten Wesen bis zum niedrigsten Geräth mit gleicher Sicherheit zu charakterisiren vermochte, ohne selbst dem sorgfältigst durchgebildeten Werke den Stempel des mühsam Gemachten aufzudrücken, im Thierbild das Belauschen nicht blos der Thierformen, sondern auch der Thierseele, in der Landschaft das verständnissvolle Erfassen der realen Erscheinung in Gestalt und Farbe mit dem tiefsten und zugleich stimmungsvollsten Eingehen auf die Wirkungen von Licht und Luft, die uns in der beleuchteten Wand wie in dem beschatteten Waldinnern, in den Wolkengebilden und Fernen wie in jeder Welle der herrlichen Marinen

in gleicher Meisterschaft begegnen, endlich selbst im sog. Stillleben und Blumenstück — welche Gattungen als die längstbleibenden Gäste des zum Ende geneigten Gelages gleichsam ihre Gegenstände vorzugsweise der verlassenen Tafel entlehnten — die nicht minder bewundernswerthe durchsichtige Klarheit und Wahrheit der Farbe in ihrer momentansten Erscheinung.

Hält man mit diesen Leistungen die gleichzeitigen Italiens zusammen, so tritt uns der ungeheuere Abstand und die Erschöpfung des Mutterlandes der Renaissance unverkennbar vor Augen. Italien war in der Lage eines reichen Erben, der von dem seinerseits anstrengungslos erlangten Besitz einen vergeudenden Gebrauch macht. Der reiche Schatz der florentiner und römischen Schule, des Correggio und der Venetianer diente entweder einzeln als Folie des Manierismus, welcher in schablonenhafter Vervielfältigung wuchernd ebenso massenhaft als werthlos gedieh, oder zusammen dem Eklekticismus, welcher seit dem Hinscheiden der älteren Caraccisten immer flacher und dem Manierismus um so verwandter sich darstellte, als die verschiedenen Localschulen ihre örtlichen Traditionen mit den Grundsätzen der bologneser Akademiker zu verbinden strebten. Auch der energische Protest, den Caravaggio, der Begründer der naturalistischen Schule, gegen beide Richtungen erhob, hatte unter seinen späteren Nachfolgern seine Bedeutung verloren, als auch hier das Princip des Zugrundelegens der Natur über dem Studium nach den Meistern der Schule selbst vernachlässigt worden war. So bot die italienische Kunst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts trotz oder richtiger durch seine massenhafte Produktion einen höchst traurigen Anblick dar, noch betrübender durch den Umstand, dass gerade von der Apenninenhalbinsel der Aufschwung ausgegangen war, welcher auswärts noch in mehr oder weniger Blüthe stand, während der Stamm bereits deutlich die Symptome des Absterbens zeigte.

Weit bedeutender als Italien tritt uns zu gleicher Zeit Spanien in seiner Kunstpflege entgegen. Dorthin hatte der Naturalismus Unteritaliens vollkräftige Schösslinge getrieben, und in dem künstlerisch fast jungfräulichen, aber für jene Richtung höchst empfänglichen Boden feste Wurzeln geschlagen; doch verband sich dort der Sinn für naturalistische Wahrheit mit einem feinen und tiefen Erfassen des Werthes der Farbe, woran es den Caravaggisten, welche mehr durch ihre derben Licht- und Schattencontraste zu wirken

suchten, fast gänzlich gebrach. Die hingebendste, freudigste Ueberzeugung von der Wahrheit des Dargestellten erhöhte noch den Werth der spanischen Schöpfungen dieser Zeit und liess Gebilde entstehen, welche unter den ersten von allen Werken des Pinsels genannt werden müssen, wenn sie auch insgesammt von einer gewissen einseitigen Begränztheit nicht werden freizusprechen sein, welche den Ruhm der spanischen Kunstblüthe nicht neben den der niederländischen zu stellen verstattet. Das entlegene Spanien blieb übrigens seit es seine im 16. Jahrhundert behauptete Weltstellung eingebüsst hatte, auch in künstlerischer Hinsicht isolirter als die übrigen bisher genannten Kunstländer sammt Frankreich, und seine Rückwirkung auf diese war daher so unbedeutend, dass von einer wesentlichen Befruchtung derselben durch die spanische Schule kaum die Rede sein kann.

Vergleicht man dagegen die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen Frankreichs, so scheint sich jene zu dieser zu verhalten wie ein Volksfest im höchsten Sinne des Wortes zu einem Hoffest. Während dort der Künstler in freier Selbstbestimmung jener Richtung und dem Gegenstande sich zuwandte, wozu ihn seine Begabung drängte, wodurch die Mannigfaltigkeit der niederländischen Schöpfungen wie deren Vollendung wesentlich bedingt war, wies hier das alle Kräfte beanspruchende absolute Königthum alles Schaffen in dieselbe Bahn, unbekümmert darum, ob gerade hierin der Einzelne auch sein Bestes zu leisten vermochte. Die Consequenzen davon waren, dass die Monumentalmalerei in wahrhaft erschreckender räumlicher Ausdehnung fast ausschliesslich gepflegt ward, dass diese einem doppelten Zwange sich fügen musste, nämlich dem königlichen Willen wie dem Raume, welcher geschmückt werden sollte, und dass demnach die Darstellungen nur mehr in geringem Zusammenhang mit der Ueberzeugung des Künstlers standen, und mehr zur Mache seiner Hand als seines Herzens herabsanken: niemals gross, sondern lediglich prunkend: leer, hohl und unwahr, statt ideal; schmeichlerisch, höfisch, statt in Wahrheit verherrlichend. Wie eben Ludwig des XIV. Grösse auf den Schein basirt war, so auch die Kunst seiner Zeit. Nicht unbedeutende Talente mussten daher unter dem Drucke jener Geschraubtheit untergehen, wenn sie Gelegenheit finden wollten, ihre Kunst zu bethätigen. Als vollentwickeltes Genie tritt uns daher nur ein Land-

schafter entgegen, dessen Richtung am wenigsten geeignet war, die Beeinflussung der Hofanschauung zu empfangen.

Erst mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts erhielt auch in Frankreich die Malerei eine realere Grundlage, als die Meister des Rococo die sogenannten Galanteriemaler jenen Ton anschlugen, der nicht blos künstlichem, höfisch-theatralischem Pathos, sondern der wirklichen Lebensanschauung der gebildeten Classen der Bevölkerung entgegenkam. Während nämlich die Schule Poussin's im Grunde nichts anderes als den französischen Ableger des abgelebten italienischen Eklekticismus darstellt, dem zwar das Wesen des französischen Königthums, keineswegs aber der Nation aufgepfropft war, tritt uns in der Galanteriemalerei doch eine gewisse objektive Wahrheit, namentlich aber jene Originalität entgegen, welche den Werth der Maler der Periode Ludwig XV. über jene des 17. Jahrhunderts erhebt. Doch findet sich weder in der ganzen poussin'schen Schule noch unter den Rococomeistern auch nur ein Künstler, der dem Vergleiche mit den hervorragenderen Niederländern gewachsen wäre. Von dem herrlichen Sonnenuntergang der Kunst an der Schelde und dem Rheine drang nur ein fahler Schimmer in das Herz von Frankreich und selbst die berühmtesten Galanteriemaler stellen sich vielmehr schon als Irrlichter dar, welche an der Scheide von Tag und Nacht über dem Sumpfboden ihre Orgien zu feiern scheinen.

Während aber in den genannten vier Ländern das siebzehnte Jahrhundert zum Theil, wie in den Niederlanden und in Spanien einen epochemachenden Aufschwung, zum andern Theil aber, wie in Frankreich und Italien wenigstens lebhaften Betrieb der Kunst sah, war in Deutschland die Sonne der Kunst längst untergegangen. Ich meine damit Deutschland im engeren Sinne mit Ausschluss der Niederlande, welche auch faktisch schon früher, formal und definitiv aber mit dem westphälischen Frieden auch in den östlichen Provinzen aus dem deutschen Verbande ausgeschieden waren. Auch ist nicht zu übersehen, dass unter jenem Deutschland, welches im 16. Jahrhundert durch einen Dürer und Holbein eine so achtenswerthe Stelle einnahm, nur ein Theil des Gesammtlandes zu verstehen sei, indem die Nordhälfte von jener Erhebung fast unberührt geblieben war. Aber auch in dem engeren Gebiete der Thätigkeit jener beiden Meister war ihre Richtung und damit die nationale Kunst überhaupt schon nach wenigen Decennien wieder verdrängt.

Es liegt ausserhalb oder vielmehr vor unserer Aufgabe die Ursachen zu untersuchen, aus welchen die deutsche Kunst der kaum erlangten Selbständigkeit sofort wieder verlustig ging; doch darf abgesehen von den politischen und Religionsverhältnissen Deutschlands daran erinnert werden, wie schwer es zu entscheiden sei, ob in Dürer der glänzende künstlerische Abschluss des Mittelalters oder der Bahnbrecher der modernen Kunst überwiege, während selbst bei Holbein, welcher doch sonst seinen grossen nürnberger Zeitgenossen an moderner Auffassung und Formgebung überragt, der Abstand von van Eyck bei weitem geringer erscheint als die Kluft, welche zwischen den Begründern der Renaissance in Italien und einem Raphael und Michelangelo augenfällig erscheint. Eine gedeihliche Fortentwicklung der Dürer'schen Richtung wäre daher nur genialen Kräften möglich gewesen, welche den bei dem grossen Meister vielfach latenten Kern geahnt und erfasst hätten, statt sich auf schulmässige und noch nach der mittelalterlichen Anschauung schmeckende Formen und Aeusserlichkeiten zu beschränken, welche Dürer erst in seinen letzten Werken ganz abzustreifen vermochte. Holbein aber entzog sich zu früh seinem Vaterlande, als dass er dort — und wo wäre es nach den damaligen Culturverhältnissen leichter möglich gewesen als in Augsburg — zu einer bedeutenderen Fortentwicklung hatte anregen können.

Bei den Schülern und Nachfolgern der beiden grossen Meister, wie auch bei denen des an sich weit niedriger stehenden Meisters Cranach ist daher nur ein Rückgang ersichtlich, da sie weder eigenen Genius noch Verständniss von der bahnbrechenden Bedeutung ihrer Vorbilder in die Wagschale zu werfen hatten. Dürer's Schüler, Hans v. Culmbach, Schäuffelin, Altorfer, die beiden Beham, Aldegrever und Penz erscheinen vielmehr noch mittelalterlicher als ihr Meister, dessen Entwicklungsgang bis zu den Apostel- und Evangelistentafeln sie nicht zu folgen vermochten; die Nachfolger Holbein's aber, selbst die tüchtigen Amberger, Deutsch, Asper und der nach gewissen Seiten hieher gehörige H. Muelich stellen sich im Ganzen und Grossen doch nur mehr als Manieristen dar, ohne die Klarheit, Wärme, charakteristische Schärfe und Sicherheit ihres Vorbildes irgendwo zu erreichen.

Die deutschen Künstler hatten sich daher schon in der nächsten Generation, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach Italien

gewandt, um dort in die Lehre zu gehen, wie es nach dem Erlöschen der Eyck'schen Schule auch die Niederländer gethan. Doch nicht nur vorübergehend wie jene, welchen bald die Genialität eines Rubens eine zweite nationale Kunstblüthe eröffnete. Denn nachdem man längere Zeit die nachahmenswerthesten Vorbilder unter den — auch räumlich zunächstliegenden — Venetianern und vornehmlich an Tintoretto gefunden zu haben glaubte, wovon Künstler wie Hans von Aachen aus Köln, Joh. Rottenhammer und Christoph Schwarz aus München Zeugniss geben, wandte sich die Vorliebe der Deutschen unter gänzlicher Vernachlässigung des italienischen Cinquecento mehr den späteren Eklektikern und endlich den Caravaggisten zu, welch letztere in ihrer effektvollen Derbheit den nordischen Kunstjüngern noch am zusagendsten erscheinen mussten. So namentlich die beiden Loth, Vater und Sohn aus München. Wenn einige, wie Ad. Elzheimer aus Frankfurt, auch ihrer Eigenart Rechnung zu tragen suchten, so fand ein solches höchst anerkennenswerthes Streben bei den Zeitgenossen keine Würdigung, wie das traurige Ende dieses hochbegabten Künstlers im Schuldgefängniss zeigt. Das zumeist seelenloose Virtuosenthum, die technische Handfertigkeit der damaligen italienischen Kunst imponirte den leicht zu befriedigenden nördlichen Nachbarn zu sehr, als dass Eigenes, von dem über die Alpen eingeschleppten Geschmack Abweichendes hätte aufkommen können.

Doch mussten die Grundsätze der Eklektiker darauf führen, das vorbildsuchende Auge auch auf Ausseritalienisches zu richten, wenn es einmal an Kraft und Muth gebrach, die eigene Anschauung, falls eine solche den zumeist beschränkten Talenten überhaupt zu Gebote stand, zur Geltung zu bringen. Der Neuaufschwung der niederländischen Kunst konnte weder ignorirt, noch unterschätzt werden, wenn auch die Strömung der Kunstwanderung noch immer vorwiegend über die Alpen ging. Die Niederländer selbst pflegten auch mit Rubens noch nicht aufzuhören, Italien zu Studien zu besuchen, und so ergab sich die Berührung von selbst. Zunächst suchten deutsche Künstler beide Richtungen zu paaren, was epochemachend zuerst durch den thätigen Joachim v. Sandrart aus Frankfurt geschah. Hierzu hatte zwar schon sein Lehrer, der Holländer Gerard Honthorst den Grund gelegt; doch war durch diesen von seiner einheimischen, ihm durch A. Bloemert vermittelten Kunstanschauung bei allzu langem Aufenthalt in Italien zuviel preisgegeben und nament-

lich so viel von dem unteritalienischen Naturalismus angenommen worden, dass die Italiener wohl ein Recht hatten, ihn durch den bezeichnenden Zunamen Gerardo della notte als den ihrigen zu stempeln. Sandrart bezog durch ihn die gemischte Auffassung und schloss sich namentlich den Beleuchtungseffekten durch künstliches Licht an, worin Honthorst sich seinen sprüchwörtlichen Ruhm erworben. In Rom auch mit Poussin bekannt geworden und später nach Deutschland und Holland übersiedelnd, suchte er dem Italianismus noch von classicistischer und niederländischer Art aufzupfropfen, was möglich war, wodurch er sich zwar vor einseitiger Manierirtheit zu bewahren wusste, jedoch nicht ohne durch die widerstrebende Compilation an Haltung, Ruhe und geschlossenem Charakter zu verlieren. Dieselbe Getheiltheit finden wir in den beiden Roos, Vater und Sohn, ebenfalls Frankfurtern, deren Landschaften mit Thierstaffage zwischen der italienischen und niederländischen Auffassung die Mitte halten, während Joh. Lingelbach aus Frankfurt sich in mehr Ausschliesslichkeit an das Vorbild Wouwermann's und der Holländer überhaupt hielt, welche Richtung dann im 18. Jahrhundert das entschiedene Uebergewicht erlangte.

Die Plastik legte in der gleichen Periode zwar einen in manchem Betrachte abweichenden Weg zurück, gelangte aber mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts zu demselben Ziele, wie ihre bevorzugte Schwesterkunst. In gleicher Weise war auch bei ihr sowie der Aufschwung, so auch der Verfall von Italien ausgegangen. Sie hatte in Michelangelo ihren Höhenpunkt erreicht, allein durch diesen auch den Anstoss zum Stylverlust empfangen. Die Subjektivität des grossen Meisters, dessen Genie keinen Unterschied machen zu dürfen glaubte, ob er mit dem Pinsel oder mit dem Meissel seine Riesenwerke schuf, hatte die heilsamen Schranken vollends niedergerissen, welche seit Ghiberti wenigstens noch zum Theil das Gebiet des Malerischen von dem des Plastischen trennte, und wohl noch mehr von dem ersteren in die Bildnerei getragen, als umgekehrt. Die imponirende Erscheinung seiner Schöpfungen beherrschte ein volles Jahrhundert lang die Plastik nicht blos Italiens, sondern auch eines Theiles der übrigen Kunstländer und statt des eigentlich plastischen war der michelangeleske Styl geradezu Ideal für die nächste Periode geworden. Von dem nichtswürdigen Rivalen des grossen Florentiners Baccio Bandinelli an bis Stefano Maderna traten die

meisten Künstler, eine kleinere mehr von Andrea Sansovino ausgehende und besonders im nordöstlichen Italien arbeitende Gruppe etwa ausgenommen, in seine Fussstapfen, zumeist freilich nur die Aeusserlichkeit seiner Werke erfassend und nachahmend, den grossartigen Gehalt jedoch, für welchen einem Michelangelo die Erscheinung wenig mehr als die Formel war, weder begreifend noch anstrebend, Manieristen, wie die Nachtreter Raphaels in der Malerei.

Hatte jedoch die Malerei des römischen Cinquecento, und zwar nicht blos die Michelangelo's selbst noch so viel von plastischen, ja, selbst architektonischen Elementen an sich, dass eine stylistische Verirrung von einer in die andere Kunst weniger bedenklich erscheinen mochte, so hatte seit dem Tode Raphaels das malerische Princip in Venedig wie durch Correggio sich weit mehr isolirt und der Plastik gegenüber abgegränzt, als diess der römischen Schule, welche die Kunst weit universeller auffasste, gelungen war. Griff die Stylvermengung noch weiter um sich, wie diess durch die Eklektiker zuerst in der Malerei sanctionirt worden war, so musste bei dem zunehmenden Uebergewichte der Malerei der plastische Styl endlich vollkommen erstickt und der Abweg zum entschiedensten Verfall werden. Seit namentlich durch Annibale Caracci Correggio in seiner hohen Bedeutung gewürdigt worden war, lag es nahe, den Meister auch für plastische Ideen zu verwerthen, wohl die schlimmste unter einer Reihe von nachtheiligen Einwirkungen, welche von den bahnbrechenden Vorzügen desselben unzertrennlich sind. Denn da der Hauptwerth desselben ebensowenig wie bei den Venetianern in der der Plastik vornehmlich zugänglichen Formgebung, selbst nicht in der Composition lag, so rang man überdiess mit einem Phantom, statt mit dem Wesen, und musste sich mit der Annahme des Untergeordneten, ja sogar Tadelnswerthen begnügen, ohne auch nur irgend einen der Vorzüge mit in den Kauf nehmen zu können. Gleichwohl war man der michelangelesken Manier so müde geworden, dass neue Impulse hervorgesucht werden mussten, und hatte diese der Kunstanschauung jener Zeit, welche schwunghafte Bewegung wollte, am entsprechendsten gefunden. Daher war bald der kühne Vertreter der neuen Richtung, Lorenzo Bernini, der Held des grössten Theiles des 17. Jahrhunderts geworden, und zwar nicht blos für sein Heimatland, wie etwa Lebrun im Gebiet der Malerei für Frankreich, sondern für die gesammte civilisirte Welt. Das Zusammentreffen der

Zeitanschauung mit Bernini's Kunstrichtung war es indess nicht allein, was dessen fast beispiellose Stellung in der Kunstwelt begründete; denn es können ihm auch einige Vorzüge, namentlich eigenes, nicht blos manieristisch erborgtes Kunstvermögen und frische Originalität keineswegs abgesprochen werden. Allein diese dürften nicht für die vollendete Verhöhnung aller plastischen Stylgesetze entschädigen, wie sie schon in der Wahl seiner zumeist unplastischen Stoffe oder in der Vorliebe für das Unstetige, Kraft- und Haltlose und sonst der Bildnerei Widerstrebende in der Natur, in der bis zur Rohheit übertriebenen Derbheit der männlichen und in der kraftlosen Weichheit der weiblichen Körperformen, in den ganz für sich behandelten und von dem Zusammenhang mit dem Körper gelösten Gewändern, die im schroffsten Contrast zu der durch das Material geforderten Ruhe flatternd gebauscht den entgegengesetztesten Winden preisgegeben zu sein scheinen, überhaupt in dem Aufsuchen von stürmischen Scenen und dem Heranziehen übermässig bewegter und darum unwahrer Attituden selbst bei den ruhigeren Scenen der Andacht und inneren Sammlung sich ausprägte. Alles dieses aber entsprach den damaligen Culturverhältnissen in dem Grade und alle diese Unwahrheit spiegelte die Anschauung und die Gebahrung des 17. Jahrhunderts so wahr wieder, dass man diese Gebilde als den Ausdruck der Zeit allen anderen vorzog und die nachfolgenden Künstler, selbst wenn sie von einer besseren Ueberzeugung beseelt gewesen wären, bis tief in das 18. Jahrhundert hinein in den berninischen Bahnen zu bleiben zwang.

Die Bildnerei im grössten Theil von Europa folgte den Spuren der Plastik Italiens, welchem Lande seit dem Beginn der Renaissance die Führerschaft in der Kunst überhaupt und ganz besonders in der des Meissels zugefallen zu sein schien. Zu theilweiser Selbständigkeit rafften sich jedoch in erster Reihe Nordfrankreich und das benachbarte Flandern auf, welche Gebiete auch im Mittelalter in dieser Kunst, wie in der Architektur das Meiste geleistet hatten. Schon im 16. Jahrhundert hatte unter den nach Italien gelangten und hauptsächlich dort thätigen Meistern Jean de Douay, bekannter unter dem Namen Giovanni da Bologna, sich den namhaftesten italienischen Meistern gleichgestellt, ja sie zumeist an feinem und correktem Formensinn und grösserer Unabhängigkeit von der herrschenden Manier übertroffen. Noch selbständiger hatten sich, wenn

auch von den Einflüssen des Raphaeliten Primaticcio und B. Cellini's ausgehend, eine Reihe französischer Künstler von J. Goujon bis B. Prieur an ihrem kunstliebenden Königshofe zu ruhiger, gehaltener und feiner Durchbildung entwickelt, wenn auch ihre zum michelangelesken Styl gegensätzliche Kunst der Feinheit des französischen Hoftones entsprechend in graziler Eleganz manchmal zu weit ging. Am gehaltvollsten entfaltete sich in Frankreich in dieser Zeit die Porträtbildnerei, deren Vortrefflichkeit selbst den übrigen Verfall der Plastik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts herab überdauerte. Mit dem Auftreten Bernini's und der Vorliebe Ludwig XIV. für diesen hatte sich jedoch der von der französischen Plastik vorher eingeschlagene Weg verändert und diese irrte nun ebenso wie die italienische durch das wüste Gestrüpp phantastischer Styllosigkeit. Erst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts schien sich der französische Meissel, des leidenschaftlich aufbrausenden Berninismus müde, wieder der früheren Eigenart zu besinnen. Wie aber damals die Glanzperiode Frankreichs mit dem Verlust ihrer weltgeschichtlichen Grösse für längere Zeit sich ihrem Ende zuneigte, so war auch die verlorne Grösse in der Kunst, selbst in der Porträtbildnerei nicht wieder herzustellen und man musste sich mit der Wiederaufnahme der nun freilich würdelos gewordenen Eleganz begnügen. Ihr lag nun freilich kein gesundes Schönheitsgefühl mehr zu Grunde, sondern mehr die vom Tanzmeister angelernte, kokette Grazie, unwahr gespreizt, voll von Speichelleckerei und üppigem Verderbniss. Girardon und dessen Schüler Frémin, deren Wirken schon in's 18. Jahrhundert hinüberragt, sind die Hauptträger dieser Phase, höchst bemerkenswerth durch den Umstand, dass ihr Styl nicht erobernd, sondern ansteckend in die beiderseits angränzenden Länder und noch darüber hinaus sich ergoss.

Dass in den farbenfreudigen Niederlanden bei der eminenten Entfaltung der Malerei für die Plastik weniger abfiel als in Frankreich, dessen Malerei selbst von Poussin bis Mignard ein nicht unbedeutendes plastisches Element enthält, ist selbstverständlich. Doch fehlt es, abgesehen von dem schon erwähnten, Italien ganz zugefallenen J. de Douay, auch sonst nicht an hervorragenden Bildnern, worunter namentlich Duquesnoy und Quellinus im 17. Jahrhundert hervorragen. Ohne sich an französischen Einfluss anzulehnen, gehen diese, der italienischen Schule entwachsen, ihre eigene Bahn und

fesseln durch einfache schlichte Wahrheit und Grossheit. Für uns sind die Niederländer Bildner dieser Zeit darum hochbedeutend, weil sie zugleich als die Träger der deutschen Plastik ihres Jahrhunderts erscheinen. Denn wir finden sie an mehren deutschen Höfen in ausgedehnter Thätigkeit, ja sogar als Leiter der Schöpfungen kunstliebender Fürsten.

Ohne hier auf die Betrachtung der englischen Plastik dieser Periode einzugehen, welche ebenso wie die Malerei seit Holbein nur eine ganz untergeordnete Stelle einnimmt, wollen wir suchen, den Antheil Deutschlands an den Kunstbestrebungen des 17. Jahrhunderts auch für die Bildnerei uns klar zu machen. Man pflegt gewöhnlich die nürnberger Bildnertrias A. Kraft, V. Stoss und P. Vischer der deutschen Malertrias Dürer, Holbein und Cranach an die Seite und an die Spitze der Renaissanceplastik Deutschlands zu stellen. Allein hierauf hat nur Vischer ein unbedingtes Anrecht; die beiden anderen Künstler reihen sich passender an den Schluss des Mittelalters und sind daher ganz ohne andauernde Nachfolge. Auch P. Vischer ringt sich erst theilweise und allmälig wie Dürer aus den zähen Banden seiner Zeit los, selbst nicht im Stande, eine bleibende Nachwirkung zu hinterlassen. Wenig mehr als eine Generation nach dem Meister versiegt der eine Zeit lang durch ganz Deutschland sich erstreckende Ruhm seiner Giesshütte, indem man bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann, Ausländer, Italiener und in Italien gebildete Niederländer für hervorragende plastische Arbeiten nach Deutschland zu ziehen. Schon an dem grossen Kaisergrab Maximilians I. in Innsbruck, zu welchem Vischer selbst noch einen Beitrag liefern konnte, war ein Niederländer, Alexander Colins aus Mecheln, derselbe, welcher gleichzeitig allen plastischen Schmuck des Otto-Heinrichbaues zu Heidelberg herzustellen beauftragt wurde, thätig, während der schon genannte Quellinus seine Thätigkeit bis Berlin erstreckte. Ebenso arbeiteten an dem Denkmal des Churfürsten Moritz im Dom zu Freiberg Niederländer, während die mit jenem Monumente in Verbindung gebrachten Erzbilder im Chor des Domes von dem Venetianer Pietro Boselli ausgeführt wurden. Die einheimischen Künstler wurden zumeist ihren Kräften entsprechend zu untergeordneteren Arbeiten verwendet, oder mussten sich unter die Leitung der Ausländer stellen, wie der Erzgiesser Wolf Hilger in Freiberg, B. Wurzelbauer in Nürnberg. Wohl nur aus-

nahmsweise gelang es auch einem Giesser, dem Nürnberger G. Labenwolf Arbeit für das Ausland zu erhalten, vielleicht lediglich darum, weil seine persönliche Tüchtigkeit von traditioneller Berühmtheit (er war der Sohn Pancraz Labenwolf's und somit in ununterbrochenem Zusammenhang mit der Vischer'schen Giesshütte) unterstützt wurde. Nur in der Kleinkunst und im Kunstgewerbe, worin sich die oft zu bescheidenen deutschen Talente mit Vorliebe ergingen, schwang sich namentlich Süddeutschland zu unerreichter Höhe: Waffen, Prunkgefässe und anderes Geräth, Geschmeide und besonders Medaillen entstanden damals wohl nirgends prachtvoller als zu Nürnberg, Augsburg und München.

Diese Verhältnisse blieben auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts dieselben. Damals nahmen Augsburg und München einen frischen monumentalen Aufschwung, wobei auch namhafte Profanwerke zur Ausführung kamen. Vorab die drei Hauptbrunnenwerke Augsburgs von den Niederländern Gerhard und A. de Vries, welche noch in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts fallen, dann seit dem Anfang des folgenden die schönen Broncearbeiten an der Residenz zu München, wo ein Niederländer, Peter de Witte, die gesammte Kunstintendanz an sich gerissen und zahlreiche Werke an und in der Residenz, den St. Michael an der Michaelskirche, das Grabmal des Kaisers Ludwig des Bayers in der Frauenkirche und die Mariensäule am Marienplatz erst durch seinen Landsmann Gerhard, dann durch den Weilheimer Hans Krumper nach seinen gediegenen Entwürfen herstellen liess. Dass bei solcher Thätigkeit im Grossen die Kleinkünste auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht zurückblieben, versteht sich von selbst. Doch verlieren die Medaillen in dem Maasse an Schönheit, in welchem sie an technischer Vollendung gewinnen, die Prunkgeschirre werden überladen und die decorative Kunst in Holzschnitzereien und Elfenbeinarbeiten erstickt oft an Reichthum und kunsthandwerklicher Tüchtigkeit das eigentlich künstlerische. Bei grösseren Werken der Art ist übrigens der Einfluss der Monumentalwerke handgreiflich, wie an dem herrlichen Elfenbeinkästchen des Weilheimers Chr. Angermair im k. Münzkabinet zu München, welches als ein Abklatsch des de Witte'schen Kunstcharakters (Grottenhof zu München) erscheint.

In etwas geringerem Maasse nehmen an der plastischen Bewegung dieser Periode auch Mainz, Würzburg, Stuttgart und Tübingen

Theil, wo sich dieselbe besonders in Grabmälern bethätigte, an welche sich jedoch selten ein hervorragender Künstlernamen knüpft. Mit dem Ausbruch des dreissigjährigen Kriegs aber erlosch die bildnerische Thätigkeit Deutschlands in dem Grade, dass selbst über den westphälischen Frieden hinaus und bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts kein namhafter deutscher Bildhauer mehr auftauchte. Fürstliches Bedürfniss, damals gering, wurde durch auswärtige Künstler befriedigt; übrigens reichte meist oberflächliche Decoration in manieristisch berninischer Weise, wie sie sich vornehmlich in Frankreich entwickelt hatte, vollkommen hin.

Auch in der Architektur erscheint für diese Periode, wie für die gesammte Renaissance Italien als Vorbild und tonangebend. Hier wie in der Plastik waren Michelangelo's Werke die Ausgangspunkte für ein Jahrhundert und für jenen Styl, den wir als den Barockstyl bezeichnen. Malerischer Effekt war mehr und mehr die Losung geworden, constructive Gliederung trat in den Hintergrund. Säulen, Halbsäulen und Pilaster wurden sammt ihren Gebälken weit über das durch die Anlage Gebotene, und zumeist nur decorativ, gehäuft und verkröpft; in den oberen Parthien traten nicht blos Curven, sondern abenteuerliche Volutenbildungen und Schweifungen an die Stelle der naturgemässen Dachungslinien. Trotzdem war die Anregung des gewaltigen Florentiners so grossartig, dass in seinen Bahnen noch ein halbes Jahrhundert lang Bedeutendes geleistet wurde. Doch wie in der Plastik, so tritt auch in der Architektur der michelangeleske Manierismus die Spur des Protagonisten endlich breit und verfällt einer ermüdenden Monotonie. Selbst nach langem Verweilen in der ewigen Stadt wird es dem Gedächtnisse schwer die Erinnerung an die zahlreichen Kirchenfaçaden und Kuppeln von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinander zu halten, so gleichartig sind im Grunde alle Variationen jenes Typus.

Die Häufung von architektonischem Detail noch zu vermehren, die Derbheit und Kraft der Profilirungen und plastischen Zierden noch zu erhöhen, mochte endlich kaum mehr möglich erscheinen und man bedurfte daher endlich für den abgestumpften Geschmack anderer Reizmittel, welche ebenso wie in der Plastik, so auch in der Architektur Bernini ausbildete. Mit dem berüchtigten Altartabernakel in S. Peter zu Rom waren die schiefwinkligen und geschwungenen Grundpläne, die gewundenen Säulen, verbindungslosen Gebälke,

Draperien und Giebelschnörkel, überhaupt jener alle architektonischen Principien verhöhnende Rausch, wie er nun mehr als ein Jahrhundert die Architektur beherrschte und durch Borromini, Bernini's jüngeren Zeitgenossen, noch höher gesteigert ward, förmlich canonisirt. Die Architektur war dadurch zu einem frivolen Spiel mit den traditionellen Formen geworden, denen man die tollsten Verbindungen aufzwang, indem gerade das am genialsten erschien, was dem gesunden Sinne am meisten entgegen war.

Je nachdem nun die von Italien ausgehenden Impulse verschiedenartig und zu verschiedenen Zeiten auf die übrigen europäischen Culturländer einwirkten, vollzog sich auch die Entwicklung der Renaissance-Architektur in denselben mannigfach. Fast allenthalben zwar hatte man nördlich von den Alpen mit der Aufnahme derselben gezögert, bis der Styl in Italien in aufwärts steigender Linie zur Vollendung (Hochrenaissance) gediehen, und war inzwischen noch ganz bei der mittelalterlichen Architektur geblieben, während sich Malerei und Plastik etwas früher der neuen Sonne zugewandt hatten: in ähnlicher Weise wie einige Jahrhunderte vorher Italien die Gothik nur zögernd von den germanischen Völkern angenommen hatte. Dann aber ergriffen einige Nationen den neuen Styl mit grösserer Lebhaftigkeit und Hingebung als andere, indem sie sich der mittelalterlichen Tradition gründlicher zu entschlagen wussten, während andere noch ein halbes Jahrhundert in einem Zustande des Schwankens verharrten, welcher nur die äusserliche und stückweise Aufnahme der neuen Elemente zu verstatten schien.

Wie in der Plastik, so war auch in der Architektur Frankreich als der früheste Erbe Italiens von Bedeutung eingetreten. Die französische Frührenaissance des 16. Jahrhunderts gestaltete sich jedoch anfangs ziemlich selbständig dadurch, dass sie gewisse mittelalterliche Elemente festhielt, wie statt des horizontalen, die Dachung verbergenden Abschlusses das steile Dach, die zahlreichen Thürme und Erker, Plan und Aufbau der unteren Stockwerke u. s. w., während sie erst da, wo die italienische Architektur abschliesst, nämlich im Obergeschoss und in der Bedachung, ihren höchsten Reichthum und zwar in den Formen des neuen Styls entfaltet. Denn die mit den Thurmüberhöhungen in Zusammenhang gebrachten Dacherker (Lucarnen), reichgeschmückten Schlote u. s. w. charakterisiren geradezu die Palastrenaissance Frankreichs dieses Jahrhunderts und verleihen

ihr den hohen Reiz, während dessen Cultarchitektur mit der unklaren Vermengung moderner Decoration mit gothischer Construction weniger fesselt als die gleiche aber naiver und originaler durchgeführte Erscheinung diesseits des Rheins.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte indess die französische Palastarchitektur namentlich mit dem Louvre ihre Glanzperiode begonnen und den französischen Styl vollends ausgeprägt. Leider war ihm in seiner Reinheit nur kurzer Bestand beschieden (der gleichwohl erst in neuerer Zeit die zweiten Früchte trägt), denn mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begann auch schon wieder der Verfall. Doch wusste sich Frankreich von den Bernini-Borromini'schen Ausschreitungen des Barockstyles ziemlich rein zu halten, so sehr auch sonst Ludwig XIV. die Berninische Plastik schätzte. Dafür aber verfiel die Baukunst in jene trockene öde Prahlerei, welche auch die gewaltigsten Werke jener Zeit (z. B. das Schloss zu Versailles) unerquicklich macht, ohne es darum imposant zu gestalten. Erst mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts kam analog der Galanteriemalerei mit dem bald ungebührlich geschmähten, dann wieder ebenso maasslos gepriesenen Rococo ein neues Element in die französische Architektur, welches im folgenden Abschnitte zur Behandlung kommen soll.

Spanien hatte nur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Renaissance-Architektur Selbständiges geleistet und zwar durch den Anschluss an die vorausgegangenen Bauweisen und besonders den maurischen Styl. Es war aber um so leichter diesen und namentlich dessen Säulenhöfe der Renaissance anzupassen, als diese selbst zumeist (Cordova) der classischen Stützen sich bedient hatten und somit den Weg zum Uebergange selbst zeigten, ohne dass die Conception namhafte Aenderungen erheischte. Der so entstandene Mischstyl (der sog. platereske Styl) ist von nicht geringem Reiz, vornehmlich aber wegen seines decorativen Reichthums, der ebenfalls von der Arabeske in Formen umgewandelt wurde, welche nur halb von italienischen Vorbildern entnommen sind. Später, seit Philipp II., tritt Spanien fast ganz in die italienischen Fussstapfen (Escorial), ohne sich aus den Geleisen wieder losmachen zu können, wie es der Malerei dem Einflusse des unteritalischen Caravaggismus gegenüber gelang.

In den Niederlanden lehnte sich die Entwicklung der Renaissance-Architektur in der Hauptsache an Frankreich. Nur An-

fangs in der Periode des Mischstyles, wie ihn namentlich Lüttich aufzuweisen hat, erscheint der Import von Italien direkt; doch ist die bauliche Thätigkeit mit der malerischen auch nicht entfernt zu vergleichen. Im 17. Jahrhundert aber lässt die Knechtung der westlichen Provinzen durch die Spanier und der langwierige Kriegsdruck der monumentalen Thätigkeit wenig Spielraum, namentlich seit Rubens Hingang. Das republikanische Holland aber erhebt sich in seiner etwas nüchternen Utilitätsrichtung nur selten zu selbständiger künstlerischer Grossartigkeit, und wenn öffentliche Bauten andern als Nützlichkeitszwecken dienen sollten, so gingen die Baukünstler bei den Architekten Ludwigs XIV. in die Schule. Dagegen nahm zu Ende des 17. Jahrhunderts der Privatbau einen erfreulichen und auch auf den deutschen Norden einflussreichen Aufschwung, auf welchen wir noch zurückkommen werden.

England blieb dem modernen Style länger als 'die übrigen Culturländer ferne. Die englische Gothik hatte nämlich durch gewisse praktische Vorzüge, die in deren Horizontalismus, in Holzdecken u. s. w. begründet sind, grössere Dehnbarkeit und Anwendbarkeit, mithin auch vermehrte Dauer gewonnen, so dass sie selbst bis auf den heutigen Tag in ununterbrochenem Gebrauch blieb. Wenn es daher auch nicht an Versuchen fehlte, der Renaissance frühzeitig durch Mischung der Elemente Eingang zu verschaffen, so blieben sie doch lange vereinzelt, bis es endlich italienisch gebildeten Architekten, vorab dem Palladianer Inigo Jones um 1630 gelang, der neuen Weise in ihrer Totalität Eingang zu verschaffen. Bezeichnend aber ist, dass selbst der hervorragendste Renaissance-Architekt Englands Christopher Wren, welcher zu Ende des 17. Jahrhunderts in der grossartigen Paulskirche zu London die michelangeleske Architektur in der Themsestadt einbürgerte, zugleich auch den gothischen Ausbau der Westmünster-Abtei in den beiden Thürmen besorgen konnte.

Wenden wir uns endlich mit Uebergehung der minderwichtigen und hier fast gänzlich unselbständigen Länder nach Deutschland.*) Dass sich hier der Umschwung und das Preisgeben der eingewohnten und nationalen mittelalterlichen Bauweise nicht so rasch wie in dem eigentlichen Heimatlande der Gothik, in Frankreich, vollzog, hat seinen Grund wohl weniger in der grösseren Beweglichkeit der fran-

*) W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttg. 1872.

zösischen Nation als in dem Fehlen eines einheitlichen Machtgebotes, durch welches in Frankreich nicht die Nation, sondern König Franz I. der Renaissance-Architektur den Boden ebnete. Denn in den übrigen Künsten gingen die Deutschen den westlichen Nachbarn in modernem Geiste eher voraus, indem sie ohne der direkten Herbeiziehung von Italienern zu bedürfen, in der Malerei wie in der Plastik ihre zeitgemässen Meister besassen. Wäre z. B. Holbein durch Berufswahl und durch fürstliche Aufträge in die Lage gekommen zu bauen statt zu malen, und die architektonischen Ideen, welche er decorationsweise an Gemälden oder selbst an Häuserfaçaden anbrachte — welches letztere Verfahren auch in der Form des Sgraffito übrigens das ganze 16. Jahrhundert hindurch im Schwung blieb — constructiv herzustellen, so würde Deutschland an ihm unfehlbar einen grossen Renaissance-Architekten und Bahnbrecher der neuen Richtung zu verehren haben. Ebenso dürfte Peter Vischer, wenn ihn nicht die Oertlichkeit seiner Werke genöthigt hätte, die ihm geläufigen Renaissance-Formen gothischem Gerüste unterzuordnen, wie wir diess an dem Grabdenkmal in der Sebalduskirche finden, davon sicher freien und umfassenderen Gebrauch zu machen befähigt gewesen sein. Zeigt ja die deutsche Kleinkunst wie das Kunsthandwerk aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überall, wo der Zusammenhang mit der bestehenden Architektur nicht hemmend dazwischen trat, oft überraschende Vertrautheit mit den italienischen Architekturformen jener Zeit, und zwar diese mit einer sprudelnden Leichtigkeit, Sicherheit und Originalität verwendet, welche es nur bedauern lassen, dass sich keine Gelegenheit zur entsprechenden monumentalen Ausführung jener Ideen ergab. Die deutsche Renaissance sah sich daher genöthigt, ihre Knabenzeit in der Stube zu verbringen, wuchs jedoch hier fröhlich und gesund auf in heiterem Spiele mit dem Schnitzmesser, Modellirstab, Hammer und Meissel, allmälig die Wände und Decken im neuen Geiste mit Getäfel überziehend, die Ecken mit herrlichen Kachelöfen verzierend, die Schränke zu phantastischen Schlössern umbildend, Consolen und Stellbretter aber besetzend mit wunderbaren Geschirren und Prunkgeräthen in Metall oder Thon. Nur schüchtern wagte sich die neue Kunst ins Freie; ein Portal oder Erker verrieth zuerst die Geheimnisse des Innern, selbst nur selten in Einklang gebracht mit der übrigen äussern, der Weise der Väter getreu gebliebenen Architektur.

Auch als die knabenhafte Kunst zur Jünglingskraft gereift war, verhinderte das conservative Element des germanischen Volkes das völlige Abschütteln des mit Pietät gepflegten Alten, und fast das ganze 16. Jahrhundert gelangte man nur in einzelnen Fällen zur radicalen Anwendung der Neuerung. Man glaubte genug zu thun, wenn man den constructiv wenig veränderten Baukörper mit neuen Zierden versah und beides in harmonische Verbindung zu bringen suchte. Wie sehr erfreut aber an diesen Werken die Originalität der Erfindung, der im Kleinen und Einzelnen auftretende Reichthum der Zierden, welche selten mechanisch von der Ferne geholt und einfach reproducirt erscheinen, sondern fast immer neu und selbsterfunden uns die individuelle Schöpferkraft des obscuren Steinmetzen verrathen, der hier in reiner Schaffensfreude seinem eigenen Genius gehuldigt. Mochte er nun auch seine Motive von Holzsäge- von Eisenarbeiten oder anderen metallenen Zierden entlehnt oder in der einen oder andern Technik sich geistig wie in Wirklichkeit selbst vorgebildet haben, so wird die verständnissvolle und selten styllose Uebertragung in ein anderes Material, wie wir sie in Wandfüllungen, Bogenwinkeln, Piedestalen, Säulenschäften, Capitälen, Brüstungen u. s. w. finden, unsere Bewunderung verdienen.

Auch als es endlich allgemein wurde, die ganzen Façaden der Durchbildung im neuen Styl zu unterwerfen, blieb man noch lange bei lediglich decorativer Behandlung der Wandfläche, ohne der bisherigen Anordnung zu nahe zu treten. Es blieben die Grundrisse, die dem Säulenschmuck ungünstigen niedrigen Geschosse, es blieb das gothische Profil der Fenstergewände ohne vortretende Umrahmung, es blieben die meist unsymmetrischen Vorbaue und Erker. Auch der durch die antike Gebälkbildung bedingte Horizontalismus der italienischen Renaissance konnte sich gegen den der Strasse zugewandten Steilgiebel nicht behaupten: nach wie vor trieb der mittelalterliche Verticalismus den First in beträchtliche Höhe, wobei überdies wieder statt der gothischen Phialenbekrönungen pyramidale Aufsätze ersatzleistend zu Hülfe kamen, während die Zinnenabstufung der Giebelstirnwände durch Etagirung der Wandfläche gerettet wurde; und wenn man zur Maskirung der schrägen Dachlinie später in michelangelesker Weise zum Volutenschmuck griff, so wurde dieser in neckischer Mannigfaltigkeit hergestellt, welche ebensosehr in der lebendigen Phantasie des Baumeisters als in dem Missverständniss

der in Italien gesehenen Volutenformen ihren Grund haben: denn im Grunde genommen mochte der ehrliche deutsche Werkmeister der Entstehung des italienischen Renaissanceornaments kein tieferes Verständniss entgegengebracht haben, als beispielsweise der italienische Architekt des 13. und 14. Jahrhunderts dem Wesen der gothischen Krabbe oder Kreuzblume.

Diese anmuthige »Wildheit« in der deutschen Frührenaissance währte, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Doch waren schon vorher in ganz vereinzelten Fällen auch italienische Architekten zum Schlossbau herbeigerufen worden, wie zum Bau des Schlosses zu Landshut. Auch die schönste Frucht der deutschen Frührenaissance, der Otto-Heinrichsbau am Heidelberger Schlosse, ging der Einbürgerung des Styles in Deutschland noch weit voraus (1556—1559). Und doch würde man, selbst wenn es nicht wahrscheinlich gemacht worden wäre, dass Kaspar Fischer und Jacob Leyder jenen Schlossbau geleitet, den deutschen Geist an demselben nicht verkennen können, da die Compositionen der gleichzeitigen michelangelesken Richtung Italiens wie der französische Styl (Louvre) der gediegenen Schöpfung ebenso ferne stehen, als die letztere ihr Hervorwachsen aus den deutschen Versuchen der ersten Hälfte des Jahrhunderts unverkennbar verräth. Denn die selbständige und reiche Entwicklung des Details der Fenster, Portale und Statuennischen macht sich noch immer bemerklich, nur erscheint sie hier zum erstenmal harmonisch gepaart mit der gelungensten und stylgemässen Disposition der Massen wie des Ganzen. Zu einem ähnlichen Ensemble erheben sich die übrigen gleichzeitigen Schlossbauten Deutschlands zu Dresden, Stuttgart, Offenbach, Göppingen, Bayreuth, Merseburg, München (Münzhof) u. s. w. keineswegs, wenn auch hervorragende andere Gebäude (Fürstenhof zu Wismar) und Privathäuser ihm manchmal nahe kommen. Auch die Rathhäuser der freien Städte erreichen jene Höhe nicht, zum Theil schon desshalb, weil sie gewöhnlich nur zu stückweiser Erneuerung Gelegenheit boten; unter solchen Anbauten aber zeigt der glänzendste, die Rathhaushalle zu Cöln, weder die Reinheit des Styls und Feinheit der Durchbildung im Detail, noch die deutsche Originalität, wie der Otto-Heinrichsbau.

Ehe jedoch dieser spezifisch deutsche Renaissancestyl zur allgemeinen Herrschaft gelangen konnte, musste er mit dem Ende des 16. Jahrhunderts bei stets wachsenden italienischen Einflüssen in gleicher

Weise zurücktreten, wie diess bei den Schwesterkünsten schon früher geschehen war. Bis hieher hatte namentlich der Cultbau an der gothischen Tradition festgehalten, welche in den Kirchen selbst noch tief ins 17. Jahrhundert hineinragt. Als nun auch dieser in die Strömung gezogen wurde, lag der mehr directe Einfluss von Italien besonders in katholischen Ländern in der Natur der Sache. Von den zwei hervorragendsten Beispielen hiefür enthält jedoch die Würzburger Universitätskirche noch mehr einheimische Elemente als die in demselben Jahre (1582) begonnene Jesuitenkirche zu München, bei welchem höchst grossartigen und gediegenen Werke der Sieg der Theoretiker und italienisch geschulten Manieristen entschieden entgegentritt. Dieselbe architektonische Stellung, vielleicht einigermassen durch niederländische Einflüsse alterirt, zeigt das stattlich angelegte und im Detail von Schönheiten strotzende Schloss des Churfürsten Maximilian I. von Bayern zu München, dessen Herstellung jedoch den Schluss der baukünstlerischen Thätigkeit Deutschlands für ein halbes Jahrhundert bilden sollte. Denn während des dreissigjährigen Krieges und noch einige zur Erholung der Nation nöthige Jahrzehnte darauf ruhte namentlich die monumentale Kunst fast gänzlich, welche überdiess während dieser Periode, der Verschiebung des politischen Schwergewichts entsprechend, auch ihren Schauplatz von dem bisher vorzugsweise thätigen Süddeutschland nach dem Norden verlegte.

Churfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, der Begründer der preussischen Grösse, ist auch als der Begründer der Bedeutung Berlins*), das vorher in dem Culturleben Deutschlands noch fast keine Rolle gespielt und an der Entwicklung der Renaissance-Architektur nur geringen Antheil genommen, zu betrachten. Wie sich dieser grosse Churfürst in Sachen der Kunst überhaupt vorwiegend auswärtiger, aus Holland bezogener Kräfte, worunter die Maler G. Coques und G. Honthorst zu nennen sind, bediente, so legte er auch seine Bauunternehmungen in die Hände von Ausländern, unter welchen J. A. Nering hervorragt. Es ist bezeichnend für die Richtung des preussischen Staates, wie sie seit dem grossen Churfürsten bis auf unsere Tage als die vorherrschende sich darstellt, dass auch der monumentale Aufschwung seiner Hauptstadt mit der Erbauung des Zeughauses begann, welches noch jetzt als eine der Zierden Berlin's und als Zeugniss

*) A. Woltmann, die Baugeschichte Berlin's bis auf die Gegenwart. Berl. 1871.

von der Tüchtigkeit Nerings dasteht, eines Gebäudes von gesunder Würde und künstlerischer Tüchtigkeit. Noch vor dem Ende des 17. Jahrhunderts aber tauchte jene gewaltige Kraft auf, welche, nachdem sie sich auf plastischem Gebiete epochemachend bethätigt, nun auch in der Architektur eine grossartige Wirksamkeit entfaltete, nämlich A. Schlüter. Nachdem sich dieser in der Umgestaltung von Charlottenburg erprobt, begann er 1699 den Bau des Schlosses zu Berlin, eines Werkes, welches vielleicht als das künstlerisch hervorragendste jener Zeit überhaupt bezeichnet werden kann.

Bemerkenswerth ist, dass während überall eine Abnahme der Kräfte gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hin constatirt werden muss, die nordische Hauptstadt gerade an der Wende des Jahrhunderts ein kräftiges Aufblühen zeigt. Wenn auch die Nation selbst an dieser Culturhebung noch geringen Antheil nahm und die grossen Schöpfungen insgesammt noch dem Willen einsichtiger und kunstliebender Fürsten ihr Entstehen verdanken, so war damit doch der Weg zu einer weiteren Entfaltung gebahnt und die Stellung Berlin's als Vorort der geistigen wie der materiellen Kräfte Deutschlands gesichert. —

---

# Zweites Capitel.

## Nacht.

---

Kunstzustände vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis um 1770.

Das 18. Jahrhundert pflanzte schon in seinem Beginn auf den Verfall, wie es denselben vom vorausgegangenen Saeculum herübergeerbt hatte, noch die Verwilderung eines langwierigen, über ganz Mitteleuropa ausgebreiteten Krieges, des spanischen Erbfolgekrieges. Namentlich das Herz Europas, Deutschland, welches sich eben erst von den langwierigen Nachwehen des dreissigjährigen Krieges, in dessen Periode es von Frankreich in jeder Beziehung überflügelt worden war, erholt hatte, war dadurch und vorab in seiner grösseren Südhälfte für den Wettstreit um die erste Culturstelle neuerdings kampfuntüchtig geworden. Die geistige Suprematie, welche dagegen Frankreich damals über Europa gewonnen, war selbst durch die Unglücksfälle dieses Krieges nur vorübergehend erschüttert worden, seit dem für Ludwig XIV. unerwartet glücklichen Ende desselben aber sogar noch erstarkt. Eine Reihe von Jahren ist daher auch nur mehr wenig von direkten italienischen Einflüssen zu verspüren, alles leitet sich durch die französischen Kanäle, die damals trüber als je zu spenden begannen.

Das Sinken Italiens in politischer und socialer Beziehung, die Erschlaffung aller materiellen und geistigen Kräfte hatte so rapide Fortschritte gemacht, dass davon auch der Spiegel alles Culturlebens,

die Kunst, das Abbild geben musste. Noch mehr als irgendwo war aus ihr dort leere Decoration geworden und damit dem flachsten Virtuosenthum das Monopol in die Hand gegeben. Auch die hervorragendsten Meister dieser traurigen Epoche erheben sich nur manchmal über dieses Niveau, auf welchem sich Hunderte von Dutzendmalern mit gleicher Fertigkeit bewegen, während sie es aller solideren Intentionen, aller Originalität und Tiefe ermangelnd weder erstrebten noch verdienen, ihre Namen der frühen Vergessenheit zu entziehen. Wendet man doch jetzt mit Recht selbst den besten Kräften dieser Zeit bald den Rücken, wie dem Neapolitaner *Solimena* († 1747), der zu den unteritalischen Naturalisten in der Art des Schnellmalers Luca Giordano als der hervorragendste zählt; oder dem *S. Conca* († 1764), Solimena's seiner Zeit berühmtem Schüler, welcher den Styl seines Meisters mit dem des Manieristen P. da Cortona zu verbinden strebte; ja selbst einem *Tiepolo* († 1769), welcher wenigstens in momentan packender Weise und nicht ohne Reiz, wenn auch mit allen Mitteln frivolen Virtuosenthums die venetianische Schule zu Grabe geleitet, während sein verdienstvoller Landsmann *Ant. Canale* († 1768) in etwas einseitiger Weise die Lagunenstadt noch vor dem völligen Sturz ihrer Grösse in zahlreichen Veduten zu verewigen sucht. Wie unbedeutend erscheint endlich auch ein *P. G. Batoni* († 1787), der noch zu Mengs' Zeit als dessen hervorragendster Nebenbuhler selbst über Italien hinaus gefeiert ward, seine kunstgeschichtliche Bedeutung aber vornehmlich dem Umstande verdankt, dass er gleichsam der letzte seines Geschlechtes gewesen.

Plastik und Architektur gingen in Italien denselben Weg, nemlich in einträchtiger Verderbniss zunächst die Bahnen Bernini's. Es wurde in der Plastik damit nichts gewonnen, dass die Künstler sich gelegentlich auf die Antike besannen; denn sie passte nur mehr stückweise in die überbewegten und verdrehten Compositionen, oder sie benahm in rein formaler unverstandener Uebertragung und oberflächlicher Nachbildung dem Ganzen noch den Rest von harmonischer Belebtheit und Wahrheit. Die antiken Vorbilder eingehender zu Rathe zu ziehen, konnte sich auch bei der zunehmenden Massenproduction zumal an den genauerer Betrachtung entrückten Attikendecorationen oder dem statuarischen Schmuck der Balustraden auf der Höhe der Gebäude kaum verlohnen. Wo die Werke in selbständigerer Weise aufzutreten hatten, da gab man ihnen grössere

Vollendung nicht hinsichtlich des inneren Gehaltes, sondern lediglich durch äussere Effekte und technische Virtuosität. Die dünnen, durchscheinenden, sinnereizend sich anschmiegenden Gewänder, die das noch mehr zeigten, was sie verhüllen sollten, Künsteleien mit Netzen u. s. w., wie sie z. B. *Sammartino, Corrodini* und *Queirolo* zu ihrer besonderen Aufgabe machten, sind auch die Italiener bis auf den heutigen Tag nicht mehr los geworden; ebenso wenig jene affektirte Grazie und ekle Lüsternheit, mit welcher sie damals mit den Franzosen wetteifernd in gespreizter Aeusserlichkeit zu kokettiren sich bemühten. Wo aber zu solchen Reizmitteln der Gegenstand oder die Bestimmung keine Gelegenheit darboten, da machte sich im Laufe des Jahrhunderts jene Ernüchterung nach der Bernini'schen Ueberreizung geltend, welche wie jede derartige Reaction durch öde Leere grenzenlos langweilig und noch widerwärtiger war als der vorausgegangene Taumel.

So hatte auch der Borromini'sche Curvenrausch in der Architektur, welcher dem ganzen Styl den (kaum von dem Maler Baroccio herzuleitenden) Namen Barockstyl, von baroque (schiefrund, verschoben) gegeben*), nachdem er in einigen Jahrzehnten verbraust war, einer trockenen Nüchternheit und Sparsamkeit Platz gemacht, welche in Italien, zunächst nicht wie in Frankreich durch ein neues Element reizend verhüllt, als wenig mehr betrachtet werden kann, denn als eine Lücke in der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Verbraucht und ausgelebt nach allen Richtungen, sah sich endlich Italien, die Mutter der Renaissance-Architektur, genöthigt, bei ihrer Schülerin in Frankreich zu borgen, wenn das Land überhaupt in die Lage kam, monumentale Werke schaffen zu müssen. Denn der Verfall Italiens hatte ohnehin das Kleid zu weit gemacht, in welches sich die Glanzzeit gehüllt hatte; Hunderte von Palästen standen leer oder dienten Zwecken, für welche der architektonische Aufwand nicht berechnet war. Bei vermindertem Bedarf reducirte sich daher selbstverständlich auch die Production, was indess bei der trostlosen Phase, in welche die italienische Architektur im 18. Jahrhundert eingetreten war, keineswegs zu beklagen sein dürfte. Im Gegentheile

---

*) Vgl. *A. v. Zahn*, Barock, Rococo und Zopf (Zeitschrift für bildende Kunst 1873. I. und II. Heft.) *W. Schmidt* leitet das Wort von perrucca (parrucca, barrucca, Perücke) her.

wäre sehr zu wünschen gewesen, dass auch manche unnütze Restauration eines alten Werkes und manches vermeintliche »abbellimento« secondo l'uso moderno vorzüglich in Façaden unterblieben wäre, da nur in ganz vereinzelten Fällen, wie an der lateranensischen Basilica, damit etwas nicht ganz Verwerfliches erreicht worden ist.

Etwas abweichend von dem Vorgang in Italien gestaltete sich die Kunstbewegung Frankreichs im 18. Jahrhundert. Mit dem Ableben Ludwig XIV. änderte sich der Hofton in mehr als einem Betracht. Die Fanfaren schaler Theaterherrlichkeit, die Gleissnerei und Scheinheiligkeit, wie sie sich in der Periode des »grossen Königs« überall in den Vordergrund gedrängt hatten, traten bald zurück, und der anfängliche Liebling der Nation, Louis XV., der in späteren Jahren mit mehr Recht als Anstand sagen konnte, »ich habe nie darnach gestrebt, ein grosser König zu sein«, liess die Grazien an die Stelle der Gottheiten des Ruhmes treten. Freilich, welche Grazien! Die Erinnerung an Dubarry und den Hirschpark allein genügt, um das zu charakterisiren, was das Haupt Frankreichs darunter verstand, und der verkommene Hof säumte nicht, auf die Anschauung des Gebieters einzugehen. Die Maske war gefallen und in merkwürdiger Verblendung und rücksichtsloser Schamlosigkeit tändelte die vornehme Welt ihrem Untergange entgegen.

Die Kunst blieb natürlich von der Wandelung des Princips auf dem Thron nicht unberührt, und entsprach derselben um so leichter und schneller, als die neue Lebensanschauung schon unter dem alternden Ludwig XIV. nicht unvorbereitet und vielmehr nur mit einem gleissnerischen Mantel bedeckt war. Gleichwohl war der künstlerische Umschwung kein sofortiger und totaler, da die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Poussin'schen Style hervorgegangene und vornehmlich durch Lebrun vertretene Weise zu fest gewurzelt war. Die monumentalen Arbeiten eines *A. Coypel* († 1728), schon durch seinen Vater und Lehrer N. Coypel mit der Lebrun'schen Richtung in Verbindung gesetzt und des *F. Lemoyne* († 1737), in Italien nach Eklektikern und Manieristen geschult, bildeten jedoch die Brücke zu den Schöpfungen eines *P. Subleyras* († 1749). *J. Restout* († 1768), *Ch. A. P. Vanloo* († 1765), *Ch. Natoire* († 1777). *L. J. F. la Grenée* († 1805) u. A., durch welche die Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts namentlich in umfang- und figurenreichen Decken- und Kuppelgemälden ihren Ausdruck finden sollte. Der theatralisch

»grosse« Styl der vorausgegangenen Periode verwandelte sich mehr und mehr in den eleganten Ballet- und Ballstyl der damaligen, und heidnische Göttinnen, wie christliche Heilige sahen sich genöthigt, die ausschweifendsten Concessionen an die Erscheinungen des damaligen Hof- und Maitressenlebens in Bewegung und Geberde, ja selbst im buhlerischen Ausdrucke zu machen. Nicht selten erschienen geradezu die Porträts der Hofdamen oder anderer Schönheiten mit oder ohne Costüm als Göttinnen in den mythologischen oder allegorischen Werken. Die »süsse Lieblichkeit«, welche schon bis Mignard in das 18. Jahrhundert hinaufreicht, äussert sich überdiess nicht blos in der Zeichnung, welche allen Gesichtern etwas Verführerisches, allen Formen etwas weich Rundliches, Fliessendes, »Flammendes« selbst auf Kosten der Bedeutung aller — nur mehr der Linienführung und der Composition wegen vorhandenen — Bewegungen zu verleihen suchte, sondern auch im Colorit, das nun weich und verschwimmend, und namentlich licht und vorwiegend rosig ward. An die Stelle des theatralisch affektirten Pathos der Periode Ludwig XIV. ist eben die leere Aktion des Ballets mit allem unsittlichen Sinnenreiz, wie mit allem Aufwand von Schminke getreten.

Selten jedoch machte diese ganze Classe von Malerei Anspruch auf Selbständigkeit, sondern entsprach fast ausnahmslos nur einem decorativen Bedürfniss. Weit bedeutender trat dagegen eine andere Gattung, die Cabinetsmalerei, auf, welche auch der verblendenden Lebensanschauung jener Zeit in mehr Wahrheit entsprach, als die ganz seelenlos gewordene Historien- und religiöse Malerei. Der Begründer dieser Richtung, *Ant. Watteau* († 1721), welcher auch in Frankreich dem Genre eigene Geltung verschaffte, während vordem an der Akademie für dasselbe keine Abtheilung und auch nachher noch lange kein Gattungsname bestand, gehörte noch der Periode Ludwig XIV. an. Der Titel eines Peintre de fêtes galantes du Roi, welchen der Künstler bei seiner Aufnahme in die Akademie 1717 erhielt, bezeichnet indess das Gebiet seiner Kunst keineswegs genügend. Diese bewegt sich nämlich vorzugsweise in Parkscenen, ländlichen Festen, Conversationen, Concertinos und Dejeuners im Freien, allerdings fast ausnahmslos das Genussleben der vornehmen Welt in mehr oder weniger idyllisch gehaltener Weise schildernd, berückend durch die naive Unbefangenheit und Frische, mit welcher der Künstler seinerseits die oft nicht so harmlosen Vorbilder aus der verkommenen Wirklichkeit in das

Reich des Idealen zieht. Sein Anklang aber musste um so grösser sein als seine Werke, die für ihre Zeit so modern waren, dass Watteau sogar als Schöpfer der Mode vielmehr wie als deren Nachahmer tonangebend wurde, in seinen Darstellungen dem Treiben der feineren Welt als eine Art von Apologie gelten konnte. So gelang es dem genialen Cabinetsmaler, eine Schule zu begründen, welche eine Reihe von talentvollen, wenn auch bald ausartenden Nachfolgern, worunter der bedeutendste *Fr. Boucher* († 1770), in sich fasste. Wie sehr sich aber die Galanteriemaler von dem Poussinismus entfernt hatten, erhellt aus dem Rath, den Boucher seinen Schülern gab, sich vor der Nachahmung der grossen Meister Italiens zu hüten, um nicht »so kalt wie Eis« zu werden: Raphael sei »ein sehr trauriger Künstler und vor Michel Angelo könne man nur Grauen empfinden«.

Eine interessante Erscheinung bieten endlich von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab drei Maler dar, welche sich von der Tradition der immer leichtfertiger gewordenen monumentalen Richtung, wie von der Pseudo-Idylle der vornehmen Welt losmachten, um am Born der ungeschminkten Natur zu schöpfen. Zunächst *J. B. S. Chardin* († 1779), welcher seine Stoffe dem Volksleben, namentlich den anspruchlosen Scenen des kleinen Bürgerthums entlehnte und mit liebevoller Hingebung darstellte. Zu grösserer Berühmtheit und namentlich zu dem Glücke, nach einem Jahrhundert zu erneuter, ja verdoppelter Schätzung zu gelangen (einige seiner Bilder wurden in unserer Zeit bis zu 100,000 Fcs. bezahlt), brachte es *J. B. Greuze* († 1804), der in Einzelfiguren, meistens unreife Mädchen in irgend einer harmlosen oder harmlos scheinenden Situation — ich erinnere an das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug im Louvre — darstellend, seine höchsten und bleibenden Erfolge erreichte. Damit verglichen, blieb die Landschaft, die seit Claude und Dughet vernachlässigt war, so weit hinter den Niederländern zurück, dass selbst *J. Vernet* († 1789), der hervorragendste unter den Meistern des Jahrhunderts, der durch seine gesuchten Sturm- und Beleuchtungs-Effekte über seine Kräfte hinausging, nicht entfernt mit ihnen verglichen werden kann.

Die namentlich durch Chardin und Greuze angebahnte Rückkehr zur Natur und zwar zur ungefälschten des Volkslebens, zugleich bedeutsam als der sich vorbereitenden Hebung des dritten Standes aus langer Vergessenheit entsprechend, würde vielleicht eine grosse

Zukunft gehabt haben, wenn der auf alle Fälle unaufhaltsame politisch-sociale Umschwungsprozess seinen natürlichen Verlauf hätte nehmen können. Allein die Revolution machte dem Bestehenden ein gewaltsames Ende und lenkte auch die Kunst stossweise in eine andere Bahn, die bisherigen Geleise theils für immer zerstörend, theils für längere Zeit unwegsam zurücklassend.

Verglichen mit der Malerei im 18. Jahrhundert spielt die Plastik Frankreichs der gleichen Zeit bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts so viel wie keine Rolle. Der Berninismus erhält sich, nur noch outrirter in den seltener werdenden Scenen männlicher Kraft, graziöser, koketter, verdrehter in weiblichen Darstellungen. Für die letzteren namentlich sind die Ideale auch hier wie in der monumentalen Malerei dem Salon und Theater entlehnt; die Bewegungen scheinen lediglich der Silhouette des Ganzen wegen da und sind ohne eigene Bedeutung. Der Ausdruck ist stationär der verbuhlten Lächelns, bei kraftlosen üppigen Formen des Körpers verschrumpfen die zierlichen Extremitäten zu vollkommener Lebensuntüchtigkeit. Hauptrepräsentanten dieser Art von Plastik sind *R. Frémin* († 1744) und die Brüder *Coustou, N.* und *G.* (†† 1733 und 1744). Für Darstellungen männlicher Kraft bleibt Puget tonangebend, namentlich mit dem abgeschmackten Ersatz für die herculischen Arbeiten, jenem Milo von Croton, der das ganze Jahrhundert zu beherrschen scheint. *E. Falconnet* († 1791) z. B. leistet an diesem Gegenstande das Unüberschreitbare von Verirrung, indem er den vom Löwen angegriffenen Athleten, eine gemeine Modellnatur auf dem Boden liegend und das eine Bein noch über die Kopfhöhe gerade in die Luft gestreckt darstellt, wenn auch nicht ohne Wahrheit, die in der gleichwohl abstossenden Geberde des Schmerzgeschreis, namentlich aber in dem kraftvollen Thiere sich ausspricht. Angesichts eines solchen Werkes begreift sich freilich schwer, wie der Künstler der Meinung sein konnte, dass der Moses des Michel Angelo mehr einem Galeerensclaven als einem inspirirten Gesetzgeber ähnlich sehe. Doch erhellt aus dieser Aeusserung, wie sehr Maassstab und Verständniss für wahre Grösse den Künstlern jener Zeit abhanden gekommen und die der Plastik angemessene epische Haltung in der Sucht nach dramatischen Effekten erstickt war. Am bedeutendsten erscheint unter andern französischen Marmorbildnern dieser Epoche *J. B. Pigalle* († 1785), welcher, obwohl nicht frei von den berninischen Gebrechen seiner

Zeit, doch zu frischer und gesunder Formschönheit (Mercur im Louvre), wie zu monumentaler Grossartigkeit (Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Strassburg) sich erschwingt. *P. Julien* aber († 1804) zeigt sich schon in seinem 1779 ausgeführten Receptionsstück an die Akademie, einen verwundeten Krieger darstellend (Louvre), als einem David richtungsverwandt und als würdigen Vorläufer Chaudet's.

Ebenso, wie wir diess in den beiden behandelten Künsten gefunden haben, alterte auch die Barock-Architektur Frankreichs mit Ludwig XIV. vom 17. in das 18. Jahrhundert herüber. Doch zeigte auch sie wie die Malerei frühzeitig Symptome einer wenn auch nur äusserlichen Verjüngung, wenn diese gleichwohl als etwas mehr erscheint, denn als eine berückende Schminke. Ich meine das neuerlich manchmal über Gebühr gepriesene, doch jetzt auch gehörig gewürdigte Rococo*). Mit dem Namen selbst verhält es sich ähnlich, wie mit dem der Gothik: er ist der Zeit der Geltung jenes Styles fremd und scheint erst in unserem Jahrhundert aus dem »goût rocailleux« (Muschelwerk) sich entwickelt und vielleicht erst spät (zuerst bei Nagler s. v. Meissonier 1841?) in der deutschen Literatur Eingang gefunden zu haben, während man in Frankreich bis jetzt bei der Bezeichnung »Style Louis XV.« geblieben ist. Semper**) bezeichnet als die Idee des Rococo »dass das Rahmenwerk selbständig und zum Organismus wird, alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Pflanzenhaft, und nicht wie früher krystallinisch unrhythmisch, umrankt der Rahmen als ein organisch Belebtes die Füllung«.

Dem entsprechend ist zunächst und in der Hauptsache bleibend die neue Richtung von geringem oder nur negativem Einflusse auf die herrschende Bauweise. Namentlich das Aeussere blieb noch lange in den Bahnen des Barokstyls oder des Styls Louis XIV., während sich nicht der Architekt, sondern der Decorateur bereits vollständig des Innern im neuen Sinne bemächtigt hatte: Das Holzschnitzwerk an Thüren, Rahmen und Getäfel, wie die Stuckarbeit an Decken

*) Ausser der oben angeführten Abhandlung von Zahn, namentlich *Springer*. „der Rococostyl“ in seinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“ 1867.

**) Der Styl II. 350.

und Gesimsen war das eigentliche Feld, wo sich der neue Styl aus der schwerreichen Decoration der vorausgegangenen Epoche in den spielend leichten der neuen überführte. Es scheint de Cotte gewesen zu sein, welcher am Hôtel de Toulouse zu Paris 1713—19 den Styl des »Architecte de menus plaisirs«, des berühmten Decorateurs Ludwig XIV., Bérain, dem neuen Geschmacke entsprechend zersetzte, während der vollendete Rococodecorationsstyl von *G. M. Oppenord* († 1742), *J. A. Meissonier* († 1750) und *J. B. Leroux* († 1745) vertreten wird. Allmählig wagte sich diese Decoration auch an das Aeussere, jedoch mit sehr ungleichem Erfolge. Denn hier konnte sie nur auf Kosten der architektonischen Gliederung, vermittelst Reducirung und Entkräftung derselben gedeihen. Der Barockstyl hätte ihr aussen, wenn man dessen reiche Säulen-, Pfeiler- und Gesimsbildungen bestehen lassen wollte, buchstäblich zu wenig Spielraum gewährt, und so mussten die traditionellen Gliederungen und spezifisch architektonischen Bestandtheile in empfindlicher Ernüchterung zurücktreten, um auf möglichst vielen und grossen Flächen dem tändelnden Rahmenwerk den Platz zu räumen. Das Muschel- und Blumenwerk leicht zusammengehalten von geschwungenen Stäben in mannigfachem frei erfundenen Wechsel der beliebten »Contours à l'S« konnten jedoch den Mangel der kräftigen Gliederungsmassen mit ihren intensiven Schatten keineswegs ersetzen und liessen die Bauten, namentlich in grösserer Entfernung, kahl und mithin trotz aller Zierlichkeit des Details schwer erscheinen. Es ist daher ganz natürlich, dass der Barockstyl neben dem Rococo vornehmlich in der Aussenarchitektur sich noch bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und selbst noch länger behauptet hat, so dass dessen moderne Wiederbelebung keine Kluft nach rückwärts zu überspringen, sondern lediglich die noch glimmenden Funken wieder anzufachen brauchte.

Hat jedoch die Rococo-Architektur wenigstens im Interieur ihre unbestreitbaren Vorzüge in Hinsicht der originellen und von allem Schematismus freien Erfindung, in dem grossen malerischen Reize ihres heiter festlichen Reichthums und endlich als der wahre und sprechende Ausdruck des gleichzeitig herrschenden Geistes, so fehlen diese Vorzüge fast gänzlich in der auf das Zeitalter Ludwig XV. folgenden Bauweise, der letzten und traurigsten Phase des Barockstyls, welche wir als den Zopfstyl zu bezeichnen haben. Er ist dem

Gähnen der Ermüdung nach dem langen Festspiel, dem Rückzug von dem glänzenden Balle, dem geringschätzigen Abwerfen der prächtigen Toilette zu vergleichen. Er muthet uns an, wie die traurigste, todteste Zeit der Nacht in den fröstelnden Stunden vor der Morgenröthe, jene Lücke zwischen dem Kerzenschimmer und dem wiederbeginnenden Tage. Bringen wir seine Erscheinung in Zusammenhang mit der politischen Geschichte Frankreichs, so verdüstert sich nur noch der Eindruck und er gleicht noch mehr einem hoffnungslosen Siechthum nach langer Schwelgerei, vielleicht ebensolang, wenn es nicht gewaltsam abgekürzt neuen Principien den Schauplatz überlassen musste.

Die wuchernden Elemente des Rococo wurden nämlich mit dem Regierungsantritt Ludwig XVI. abgeschnitten, ohne durch neue ersetzt zu werden: Die Locken fallen und der Schädel bleibt kahl, oder sie werden eingeschnürt in erstickende Enge. Der Zopf ist ein so sprechendes Bild auch der künstlerischen Verhältnisse dieser Zeit, dass der Name des Zopfstyls durch keinen passenderen ersetzt werden könnte. Ueberall Schmucklosigkeit oder wenigstens Knappheit, Strammheit ohne freie Kraft, Reglement ohne Phantasie und Erfindung. Daher die Kälte aller Kunstproduktion in diesen Jahrzehnten und vorab der architektonischen. Man ringt nach einem neuen Tage, in Frankreich selbst auf Kosten blutigen Thaues. Mittlerweile jedoch verliert Frankreich, welches nunmehr ganz in seiner politischen Mission aufgeht, die künstlerische Hegemonie, um ein halbes Jahrhundert in diesem Betracht nur mehr die zweite Stelle einzunehmen neben dem nach langer Passivität endlich zu bahnbrechender Thätigkeit sich aufraffenden Deutschland.

Ehe wir jedoch der Betrachtung der deutschen Kunst vor diesem Aufschwung vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis etwa 1770 uns zuwenden, müssen wir noch einen Blick auf die Kunstzustände der übrigen mit einiger künstlerischen Selbständigkeit auftretenden Völker Europa's werfen. Der ganze Osten war noch gleichsam unerschlossen: Ungarn und Polen, welche gegenwärtig mit so glänzenden Erfolgen in die Kunstbewegung Europas eingetreten sind, verhielten sich im 18. Jahrhundert entweder theilnahmslos oder gingen ohne alle Selbständigkeit in französischem Gängelbande. Völlig kunstlos oder was gleichbedeutend, die künstlerischen Culturgegenstände noch aus dem veralteten Fond der byzantinischen Tradition beziehend,

war das mächtige Czarenreich bis an das Ende der in Rede stehenden Periode geblieben; denn erst 1757 ward auf Betrieb des Curators der Moskauer Universität, J. J. Schuwalow, die erste russische Kunstschule angelegt, die natürlich mit französischen Lehrern, worunter L. J. F. la Grenée am meisten hervorragt, besetzt war. Dass selbst sein bester russischer Schüler *Lossenko* († 1773), der »Vater der russischen Malerei«, über die Bahnen der damaligen französischen Malerei nicht hinauskam, ist um so weniger zu verwundern, als er später in Paris selbst seine künstlerische Vollendung suchte. Sonst wurden die Zöglinge der Akademie zum grössten Theile von der Moskauer Universität »entnommen«; von freier Berufswahl war in den ersten Jahrzehnten des Bestandes dieser Kunstschule kaum die Rede. Auch die Lehrkanzeln für Baukunst und Sculptur waren französischen Künstlern überantwortet worden, dem *V. de la Motte*, welcher viel zur Verschönerung von St. Petersburg beitrug, und dem *N. F. Gillet*, durch seine Statue Peter des Grossen bekannt*).

Wie hier einen Anfang von Kunstthätigkeit, so finden wir am westlich entgegengesetzten Theile Europas in der pyrenäischen Halbinsel das Ende. Den kläglichen Zustand der Malerei kennen zu lernen, hatte Mengs als mehrjähriger Augenzeuge genugsam Gelegenheit; leider verhinderten ihn verschiedene Rücksichten, sich mehr als andeutungsweise darüber zu äussern. Der Geist des namentlich in Spanien vergötterten Giordano wirkte fort, obwohl die seit dem Utrechter Frieden definitiv eingesetzte französische Dynastie bestrebt war, auch der französischen Kunst jenseits der Pyrenäen Boden zu verschaffen. Nicht besser war es in der Plastik. Das beste vielleicht leistete die spanische Kunst dieser Periode in der Architektur, wo nach den ausschweifendsten Erzeugnissen des Barockstyls, wie sie namentlich *D. J. Churriguera*, der spanische Borromini, zu Tage gefördert, *G. B. Sachetti* († 1765), der Erbauer des Madrider Schlosses, wieder in die Bahnen der Einfachheit eines J. de Herrera einlenkte, freilich ohne dessen Grossartigkeit zu erreichen.

---

*) *E. Dobbert:* Ein Gang durch die öffentlichen Sammlungen der St. Petersburger Akademie der Künste. (Statistische etc. Mittheilungen aus Russland. St. Petersb. 1872.)

Bedeutender als Spanien stellten sich die Niederlande in ihrem Kunstbetrieb der gleichen Periode dar. Mehre grosse Maler des 17. Jahrhunderts, wie P. de Hooghe, J. v. d. Meer d. J., J. v. d. Heyden, M. Hobbema, W. v. d. Velde, L. Backhuysen, J. Weenix, V. d. Heeda u. a. ragten in ihrem letzten Lebensjahre noch ins 18. Säculum hinüber, und es fehlte auch nicht an einzelnen, welche in ihrer Blüthezeit ganz dem letzteren angehörig von dem grossen Erbe einen nicht zu unterschätzenden Antheil erhalten zu haben scheinen. Man erinnere sich nur an Blumenmaler wie *Rachel Ruysch* († 1750) und *Jan Huysum* († 1749). Die grosse Mehrzahl freilich, Schüler oder Nachahmer der grossen Meister der Glanzzeit, wandelten die Bahnen der Manieristen, ihren höchsten Ruhm darin suchend, nicht selbst etwas zu gelten, sondern ihren Vorbildern äusserlich, aber für den oberflächlichen Betrachter »zum Verwechseln« ähnlich zu werden. Es begann die traurige und leider sehr productive Zeit der Copisten und zum Theil sogar bewussten Fälscher, von deren trügerischen Schöpfungen die Gallerien selbst heutzutage sich noch nicht gänzlich zu befreien vermocht. An Geschicklichkeit, die Tradition noch Jahrzehnte lang fortzuschleppen, fehlte es den Niederländern auch jetzt noch nicht; die Originalität dagegen, welche im vorausgegangenen Jahrhundert so belebend und erfreulich in jedem Gebiete der Malerei gesprudelt, war dahin.

Wie aber einst, nachdem sich die nationale van Eyck'sche Schule erschöpft hatte, die Niederländer sich nach Italien gewandt, um dort nicht etwa neue Impulse zu schöpfen, sondern geradezu als Nachahmer in die Reihen der Manieristen einzutreten, so hatten auch jetzt mehre Künstler, dem Beispiel Honthorst's folgend, ihr Heil in Italien gesucht. Selbstverständlich nur mit geringerem Erfolge; denn während einst ein Raphael und Michel Angelo als Vorbilder glänzten, während selbst einem Honthorst die Blüthezeit des unteritalienischen Naturalismus entgegentrat, fanden jetzt die Niederländer nur mehr das ausgelaufene Geleise von Manieristen und decorativen Effektmalern, deren Werth über die Geschicklichkeit, grosse Leinwand- oder Wandflächen in flotter, reicher und in gewissem Sinne schmuckvoller Weise zu füllen, wenig hinausging. Die Sache wurde auch durch jene nicht verbessert, welche das Studium der Italiener mit dem Poussin's verbanden und sich auf den Standpunkt der gleichzeitigen Historienmalerei Frankreichs, des sog. »grossen

Styl« stellten, wie diess ein *G. v. Lairesse* († 1711) in theoretischer*) wie praktischer Weise vertrat.

Wenn mehr selbständige Wege eingeschlagen wurden, so waren diess Abwege. Der glänzendste der Art ist der des *A. van der Werff* († 1722), welcher zwei grundverschiedene Richtungen mit einander zu vereinigen suchte. Vom Copieren der Werke eines Mieris und ähnlicher Kleinmeister ausgehend, strebte er nemlich, durch Lairesse's Vorbild bewogen, den delicaten Pinsel jener Kleinmeister auf Stoffe der Historienmalerei zu übertragen, die Technik jener mit der Formgebung zu verbinden, die man damals für die classische hielt. Seine Erfolge waren wahrhaft golden und auch jetzt noch steht die Bewunderung der Laien der abfällig gewordenen Kritik der Kenner gegenüber, welche die elfenbeinerne Glätte des Fleisches und das porzellanartig glänzende Colorit der Gewänder nicht entschädigt für die Ausdrucksleere der Gestalten und das Conventionelle, Unbedeutende der Erfindung.

In der Plastik brachten die Niederlande seit Arthur Quellinus keine hervorragenden Meister mehr hervor, und das decorativ Benöthigte erwies sich als geistesverwandt mit dem gallisirten Bernismus, wie er oben geschildert worden ist. Dagegen zeigt die Architektur, welche schon im vorausgegangenen Jahrhundert namentlich dem bürgerlichen Hause grosse Aufmerksamkeit gewidmet hatte, fortgesetzt lebhaften und auch auf das Ausland und vornehmlich Dänemark und Norddeutschland einflussreichen Betrieb der nichtmonumentalen Baukunst. Namentlich die der nordisch-gothischen Weise verwandte Verbindung von Back- und Haustein, in welcher der letztere für alle Gliederungen, der erstere als Füllung ohne Anwendung von Verputz verwendet ward, entlockte der holländischen Architektur eine schmucke und charakteristische Blüthe, welche in stylvoller Verwendung des Materials wie in der maassvollen und zweckentsprechenden Behandlung der Barockelemente zu den hervorragendsten Leistungen der Kunst der in Rede stehenden Periode gerechnet werden muss.

Ohne bei den bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts auf

---

*) *G. de Lairesse*, Het groot schilderboek. Amsterdam 1707. In mehre Sprachen übersetzt und an den Akademien im ganzen 18. Jahrhundert das hervorragendste Lehrbuch.

Deutschland ganz einflusslosen, dagegen selbst ganz unter deutschen, holländischen und französischen Einflüssen stehenden Ländern Dänemark und Skandinavien zu verweilen, von welchen das erstere zu Kopenhagen zwar eine blühende Akademie aber keine Kunstblüthe besass, während in Skandinavien frühzeitig einiger Sinn für den Classicismus dem Wiedererwachen der Plastik Vorschub leistet, werfen wir noch einen Blick auf England, dessen von seiner Dynastie ganz unabhängig zunehmender politischer Aufschwung wenigstens zu lebhaftem Kunstbetrieb anregen musste. Die Kunstliebhaberei warf sich zwar in noch höherem Grade als diess namentlich an den deutschen Höfen in jener Zeit geschah, auf das Sammeln älterer Meisterwerke; doch erfreute sich auch die eigene Production einer Theilnahme, die den Leistungen mindestens adäquat war. In der Malerei zwar ging noch immer der Anstoss, wie im 16. Jahrhundert durch Holbein und im 17. durch van Dyck, so auch im 18. vom Continent aus, und zu Anfang desselben stand ein Lübecker, *G. Kneller* († 1723), der als Schüler F. Bol's der Kunstrichtung nach mit Rembrandt (unter venetianischer Beimischung) zusammenhing, an der Spitze der englischen Kunstthätigkeit wie der auf seine Anregung gegründeten Akademie. Doch erfreute sich dieser mit Recht keineswegs einer so nachhaltigen Einwirkung wie seine grossen Vorgänger, und er selbst konnte noch sehen, wie die gleichzeitige französische Weise durch den Engländer *J. Thornhill* († 1734) mit Geschick vertreten seiner Auffassung siegreiche Concurrenz machte. Da trat endlich der erste originale Künstler Englands auf, *W. Hogarth* († 1764), der Satyriker unter den Malern, welcher es sich zum fast ausschliessenden Ziel steckte, die Gebrechen des socialen Lebens jener Zeit zu geisseln. Schreibt man die Derbheit seiner Charakteristik der trockenen Geradheit seiner Nation zu, die mehr als irgend eine andere ohne Bemäntelungssucht den Thatsachen scharf in's Gesicht sieht und den Kern nicht leicht unter täuschender Tünche verbirgt, so kann man den cyklischen Darstellungen des Meisters, der in jeder Composition den Nagel auf den Kopf trifft, und ohne der Verzerrung durch Carrikatur zu bedürfen, in drastischer Wahrheit allein wirkt, die höchste Bewunderung nicht versagen. Wenn auch eine Schulbildung bei der absonderlichen und der Kunst im ästhetischen Sinne allerdings ferneliegenden didaktischen und moralisirenden Richtung des Meisters nicht möglich war, so ist doch Ho-

garths Einfluss auf die nachfolgende Kunst durch die Erfolge seiner Charakterbilder hinsichtlich der Beobachtung von Ausdruck und Mimik, die auf dem Continent in seiner Zeit fast gänzlich verloren gegangen war, ein sehr beträchtlicher und schätzbarer gewesen.

Nächst diesem satyrischen Genre ist es namentlich die Landschaft, welche gleichzeitig mit grossem Erfolge gepflegt wurde, angeregt nicht minder durch die Vorliebe für Claude's Meisterwerke, die in England fast zur Manie geworden waren, als durch den in England heimischen Sinn für das Landschaftliche überhaupt, dessen Einfluss auf die menschliche Stimmung dort mehr und früher als irgendwo empfunden wurde. Lehnte sich *R. Wilson* († 1782) noch stark an Claude, so tritt uns in *Th. Gainsborough* († 1788), obwohl er das Studium der niederländischen Landschaften nicht verleugnen kann, ein mehr nationaler Meister schon durch die Wahl seiner englischen Motive in Scenerie und Staffage entgegen. Wie Gainsborough in der Landschaft, so streift auch in der Porträtmalerei *J. Reynolds* († 1792) schon an die moderne Kunst wenigstens im Sinne des R. Mengs. Auch er fasst als der erklärte Eklektiker im weitesten Sinne des Wortes das von der Kunst aller früheren Meister Geleistete als Correktiv der Natur zusammen, wodurch er freilich seinen meisten Bildnissen etwas Gemachtes aufzwingt, was trotz der tüchtigen Porträtartigkeit diesen doch das Lebensvolle und Einheitliche benimmt.

Die englische Plastik verharrte noch in bescheidener Kümmerlichkeit, deren Oede nur manchmal, besonders in Nationalgrabdenkmälern der beiden Kathedralen Londons durch bizarre Effektstücke unterbrochen wurde, in welchen der Engländer Shoemaker, der Franzose Roubillac und der Belgier M. Rysbraeck als die celebresten Bildhauer Londons um die Mitte des 18. Jahrhunderts förmlich wetteiferten. Dafür bietet die Architektur eine zwar nicht erfinderisch bedeutende, aber doch respectable Erscheinung dar. Es ist im vorigen Abschnitte dargethan worden, wie die englische Renaissance erst spät dem Vorgange des übrigen Continents nachgefolgt ist. Dafür blieb sie auch von deren Auswüchsen mehr befreit als die schliesslich dem französischen Einflusse verfallenen Länder und namentlich Residenzen des übrigen Europa. Auch noch im 18. Jahrhundert galten jenseits des Canals die Meister des Cinquecento als Vorbilder, vorab Palladio, der dem zum Theoretisiren geneigten Volke am

meisten entsprach, übrigens auch durch die Grossartigkeit der Verhältnisse namentlich der ernsten Riesenstadt an der Themse am angemessensten war.

Und endlich Deutschland! Es kann auch in dieser Periode wie in dem vorausgehenden Abschnitte nur an den Schluss gestellt, nur dann verstanden werden, wenn die Betrachtung der Kunstverhältnisse der im 17. und 18. Jahrhundert führenden Kunstgebiete, nemlich von Italien, Frankreich und den Niederlanden, gewürdigt sind. Denn dem zeitgenössischen Urtheil, mit welchem C. H. v. Heinecke († 1791) seine »Nachrichten über Künstler« beginnt, dass die deutsche Schule unter allen die schlechteste sei, ist nur insofern entgegenzutreten, als von einer spezifischen Eigenart überhaupt kaum gesprochen werden kann. Noch dichter als selbst im 17. Jahrhundert heftet sich in der grösseren ersten Hälfte des 18. der deutsche Kunstbetrieb an die Fersen der italienischen, französischen und holländischen Meister.

Zwei Städte können als die Vororte der deutschen Kunstthätigkeit dieser Zeit hervorgehoben werden: Dresden und Berlin, welchen sich dann in einiger Unterordnung Wien anreiht; die übrigen deutschen Residenzen liefern nur vereinzelte Züge zu dem Gesammtbilde. Sieht man von der fürstlichen Pflege ab, so stellt sich dann Frankfurt wie im vorausgehenden Jahrhundert als die betriebsamste Kunststätte dar, freilich zum grossen Theil getragen von dem benachbarten landgräflichen Darmstadt. Nürnberg und Augsburg treten mehr und mehr zurück.

Das was Dresden*) vor dem Ende des 17. Jahrhunderts künstlerisch geleistet, war unbedeutend, wenn auch einzelne Italiener, Franzosen und Holländer, worunter G. v. d. Eckhout († 1674) auf Einladung des kunstsinnigen und sammelnden Johann George für die Dauer oder vorübergehend ihre Ateliers in die Churfürstenstadt verlegt hatten. Mit August dem Starken begann Dresdens Glanzzeit. Von früh an hatte diesen der Wunsch beseelt, seine Residenz mit jener fürstlichen Erscheinung auszustatten, die ihm auf seinen Reisen imponirt hatte. Baukunst und Gartenanlagen, Meissel und Pinsel, Oper, classisches und komisches Drama, alles sollte zusammen-

*) *C. Justi,* Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866.

wirken, um an der Elbe eine Hofhaltung hervorzuzaubern, wie die in ganz Europa ideal gewordene zu Versailles: im Ganzen ähnlich, im Detail dagegen vielfach original, in manchen Stücken sogar bedeutender. August III. aber trat in Ansehung der Kunstliebe und Pflege ganz in die Fussstapfen seines Vorfahrers, wenn auch in vielfach veränderter Geschmacksrichtung.

Die Malerei freilich hatte sich nur geringer Erfolge zu erfreuen. Der französische Kunstdespot Lebrun und der Neapolitaner Solimena waren die beiden Sterne, welchen die gesammte Künstlerwelt nachstrebte. Ihre Richtungen wurden in Dresden vornehmlich durch deren unmittelbare Schüler *L. Silvestre* († 1760) und *St. Torelli* († 1784) vertreten. Unterstützt von untergeordneteren italienischen wie deutschen Kräften schufen diese hier dieselben »grandes machines«, wie sie der in Decken- und Kuppelgemälden sich erschöpfenden Barockmalerei Italiens und Frankreichs eigen waren, grosse Wolkenmassen mit darauf voltigirenden Putten, ekstatisch verrenkte Heilige und Göttinnen mit all dem decorativen Zubehör, das jetzt denjenigen so unaussprechlich leer und verbraucht angrinst, welchem Kunst nicht als reine Modesache gilt. Selbst der durch seine grauen Tinten unerquickliche Graf *P. Rotari* aus Verona, welcher um 1755 in Dresden einige nicht ganz empfindungslose Werke malte, oder die in Dresden so reich vertretene venetianische Pastellmalerin *Rosalba Cariera* († 1757) können noch mehr fesseln als die charakterlose Auffassung und Universalmethode jener Barockmeister.

Die deutschen Maler in Dresden unterschieden sich von jenen Italienern vornehmlich durch den Mangel jeder selbstschöpferischen Kraft. Wenn sie auch durch die italienische Schule jener Zeit gelaufen, wie *J. G. Riedel* († 1755), der einige Jahre ebenfalls bei Solimena gelernt, so schwangen sie sich selten höher als zu Copisten oder Restauratoren empor. Denn selbst des bis zum Ende des Jahrhunderts hochgefeierten *A. F. Oeser* († 1799), der 1739 von Wien nach Dresden berufen wurde, Verdienste sind nicht hoch anzuschlagen, wenn es ihm auch nicht an der Einsicht gebrach, dass man von der Kunst Höheres verlangen könne, als seine manieristischen Lehrer und Zeitgenossen, wie er selbst, leisteten. Die Mehrzahl aber, namentlich von den nicht für den Hof beschäftigten Malern huldigte wie allerwärts dem Zeitgeist, welcher Niederländer oder wenigstens Nachahmungen derselben haben wollte. Eine der charakteristischesten

deutschen Künstlergestalten dieser Zeit ist daher *Chr. W. E. Dietrich* († 1774), dieses Chamäleon unter den Malern, welches bei einem Minimum von Eigenart nach eigener Laune oder auf Bestellung in den Farben einer grossen Zahl von nordischen Meistern schillerte und eine Menge von Manieren sich gründlich angeeignet hatte. Mit erstaunlicher Virtuosität und Biegsamkeit seiner Auffassung erscheint er abwechselnd in den Schuhen eines Rembrandt, Teniers, Ostade, Wouvermans, Poelemburg, Everdingen, Potter und Berchem, mitunter selbst in denen eines Claude und Watteau, wobei er höchstens im Landschaftlichen einiges Streben nach selbständiger Naturbeobachtung verrieth*). Die damals ungemein lebhafte Sammelwuth der Fürsten und Reichen fand in ihm gleichsam ihren productiven Ausdruck. Nur die italienische Kunst blieb ihm, obwohl er von August III. zu Studienzwecken nach Italien gesandt worden war und sich auch da mit Eifer auf die Nachahmung geworfen hatte, ein verschlossenes Buch. Die Eindrücke seiner holländischen Schule, vielleicht auch die auf Italien selbst und dessen grosse Meister sich übertragende Verbitterung gegen die am Dresdener Hofe bevorzugten italienischen Maler liessen die gewünschte Erweiterung seiner Mannigfaltigkeit zur Universalität nicht zu und der Inhalt seiner Mappe blieb holländisch, wenn er sie auch bei seiner Rückkehr mit dem in's Italienische verquetschten Namen Dieterici überschrieb.

Nicht viel besser befand sich Dresdens Plastik: was Solimena für die monumentale Malerei, das war dort Bernini und dessen ausschweifende Nachfolger. Das seit 1680 angelegte Gartenpalais und der »Grosse Garten« versammelte gleichsam eine Auslese von aus Italien angekauften Schöpfungen eines Algardi, Balestra, Barata, Catasi, wie von Nachahmungen derselben. »Satyren und Kentauren standen (nach Justi's meisterhafter Schilderung) am Thor und auf den Rampen des Palais; sie luden mit schelmischem Grinsen in das Innere. Allegorien des Ruhmes, der Wahrheit, der Bildhauerkunst wechselten mit ebenso mysteriösen Taxusbäumen; in der Mitte von Buxbaumarabesken und Blumenmosaiken tummelten sich rundlich elastische Putten; am Ende von Laubgewölben stiess man auf jene

---

*) Wenn ihn indess Winckelmann „den Raphael unserer und aller Zeiten in Landschaften“ nennt, so darf man daran erinnern, dass W. selbst zugesteht, „aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge eingeräumt zu haben“.

räuberischen Entführungen und zärtlichen Heimsuchungen, die Lieblingsgruppen der Gartensculptur. Ariadne und Bacchus, Diana und Endymion, Zephyr und Flora, Hercules und Jole, Nessus und Deianira spiegelten sich im Weiher und versteckten sich in den Nischen der grünen Architektur .... Seit Bernini's Raub der Proserpina genossen diese Scenen besondere Gunst und wurden unendlich variirt: sie gaben Gelegenheit zu pyramidaler Aufthürmung der Gruppe, zu schwindelndem Schweben und zu allerhand lüsternen hinauf- und hinabgehenden Bewegungen. Ueberall war man in Gesellschaft Ovids und der alten Götter, nur waren sie aus den hellen, stillen Höhen des Olymp etwas heruntergefallen in die Sphäre der Coulissen, des Boudoirs, der Alkoven.«

Fanden vermeintliche Kunstkenner und sämmtliche Liebhaber in diesen Werken selbst die Alten übertroffen, welche von Bewegung und von Fleisch, namentlich aber von der realen Wesenheit der Kinder keine Ahnung gehabt haben sollten, so war es nicht zu verwundern, wenn auch die deutschen Bildhauer Dresdens bei solchen Werken in die Schule gingen. Die hervorragenderen von diesen waren *B. Permoser* aus Kammerau († 1732) und dessen Schüler *P. Egell* († 1752 als churpfälzischer Hofbildhauer).

Die meisten von den Schöpfungen der Genannten sind dahin und verfielen — ein Glück für sie, noch in der Zeit ihrer Berühmtheit unterzugehen — zum grossen Theil der Zerstörung nicht lange nach ihrer Aufstellung, nemlich bei der Belagerung Dresdens 1759. Der geringe Rest wurde vor einigen Jahren als Gerümpel an englische Liebhaber veräussert. In zahlreichen Werken dagegen erhalten und vielleicht noch mehr als ehedem geschätzt ist eine Gattung von Kleinplastik, welche der Rococokunst ganz und gar entsprach, nemlich die Porzellanbildnerei. Man kann sagen, dass Sachsen in diesen Dingen die Palme gewann und sich damit neben die französischen Galanteriewaaren stellen konnte. Wenigstens erscheinen diese in Costüm, Tanzgrazie und verführerischer Salonsüsslichkeit ganz der Wirklichkeit entnommenen und nur in unnachahmlicher Hofnoblesse und Zierlichkeit stylisirten arkadischen Idyllen in demselben Verhältnisse zu der Monumentalplastik der Berninesken, in welchem die Watteau's und Boucher's zu den Malern des sogen. grossen Styls und den Nachfolgern Lebrun's stehen. Der hervorragendste Künstler in dieser kurz vorher entdeckten Materie war *J. J. Kändler*, geb. 1706

und sein ganzes Leben in Sachsen wirkend. Er hat, abgesehen von dem vollständigen Erfassen des Geschmackes seiner Zeit, das unbestreitbare Verdienst, die Art des Materials, die Wirkungen der blassen Farben u. s. w. zu einer stylvollen Verwerthung gebracht zu haben, wie sie seitdem nicht wieder gelungen ist, so dass ich seine Arbeiten geradezu das Beste in der Plastik seiner Periode nennen möchte, wie die der Schüler Watteau's im Gebiete der gleichzeitigen Malerei. Vergleicht man damit die Arbeiten des sogen. sächsischen Cellini, des *J. M. Dinglinger* († 1731), dessen in Hinsicht auf Technik und Fleiss stupende Goldschmied-Arbeiten zu den bewundertsten Schätzen des grünen Gewölbes in Dresden gehören, so entscheidet man sich schwer, was mehr zu bedauern sei, ob der Aufwand von Zeit oder der des kostbarsten Materials, welcher an den gleichwohl überaus geschickt, aber ebenso geschmack- als kunstwidrig hergestellten Wunderlichkeiten verschwendet ist.

Wenn es aber auch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht an Einzelnen fehlte, die der wilden Ausartung des Rococo in Wort und That eine ruhigere Haltung gegenüber stellten, beabsichtigten und erstrebten diese zumeist doch nur jene trübselige Ernüchterung nach der berauschten Ausgelassenheit, welche wir als der Zopfzeit charakteristisch zu betrachten haben. Wenige wussten derselben, wie der Bildhauer *L. Mattielli*, der 1743 aus der Wiener Schule gekommen, aber nach unglaublicher Produktivität (79 Statuen an der Hofkirche zu Dresden) schon 1748 gestorben war, auch nur den Schein von Erholung zu verleihen; meist war sie eher mit vollständiger Erschöpfung und Alterschwäche zu vergleichen.

Ragte demnach Dresden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gebiete der Malerei und Plastik nur durch lebhafte Pflege hervor, ohne sich wenigstens in monumentalen Werken über die allgemeine Misere der Zeit zu erheben, so steht es im Gebiete der Architektur mit einigen grossen Leistungen von bleibendem Werthe entschieden obenan. Wenn Kaiser Augustus von sich sagen konnte, er habe Rom als eine Stadt von Backstein vorgefunden und lasse sie als eine marmorne zurück, so durfte sein Namensvetter in Sachsen mit dem Beinamen des Starken sich rühmen, dass er seine Hauptstadt, die durch den vorherrschenden Fachwerkbau vor ihm eine hölzerne genannt werden konnte, in eine Stadt von Palästen verwandelt habe. Der Brand der Neustadt 1685 hatte den äussern

Anstoss gegeben, und in wenigen Jahrzehnten war die vormals düstere und armselige Festungsstadt kaum wieder zu erkennen.

August strebte für seine Person hierin keineswegs nach Originalität; ihm war vielmehr Frankreich und Versailles im Allgemeinen ebenso wie allen bauenden Fürsten dieser Zeit das Vorbild: er hatte jedoch soviel Selbständigkeit in seinem Wesen, dass er nicht zum Copisten herabsinken konnte. Da wo er seine Intentionen bei Errichtung von Lustschlössern, öffentlichen Gebäuden, Kirchen u. s. w. ungeschickten Händen überantwortete, waren daher auch Missgriffe unvermeidlich, welche bei engerem Anschlusse an seine gallischen Vorbilder leicht zu umgehen gewesen wären. Dafür aber war er um so glücklicher in seinem Lieblingswerke, jenem dem Gedanken nach so wunderlichen Festraum, den er als eine Art von Vorhof für einen nicht zur Ausführung gelangten Schlossbau gedacht hatte und der unter dem höchst unbezeichnenden Namen »Zwinger« weltbekannt geworden ist. Wenn in neuerer Zeit *) behauptet wurde, dass nach der scharfsinnigen Definition des »Rococo« von Semper es nicht mehr möglich sei, diese Bezeichnung auf den Zwinger anzuwenden, obwohl ihn Semper selbst — vielleicht nur »aus dem früheren flüssigen Gebrauch des Wortes, der erst im Erhärten begriffen ist« als Rococowerk benennt, so dürfte dieser Versetzung des Zwingers in den Barockstyl doch nur sehr bedingt beizutreten sein. Denn es scheint das grosse Verdienst des Baues gerade in dem Umstande zu liegen, dass hier mehr als in irgend einer anderen Architekturschöpfung jener Zeit die rein decorativen Elemente des Rococo in die Construktion hineingewachsen und mithin eigentlich architektonisch geworden sind. Während sonst Barock- und Rococostyl an denselben Gebäuden nebeneinander aber getrennt ihre Wege gingen, so dass der Architekt etwa mit grösserer Sparsamkeit seiner Hülfsmittel dem Decorateur für nachträgliche Ausschmückung nach Vollendung seiner Aufgabe das Feld räumte, fasst hier der Architekt die beiden Aufgaben harmonisch in einer Hand zusammen, indem er von vornherein seine Construction auf den Rocococharakter berechnet, und die traditionellen Bauglieder auf's innigste mit jenem verbindet. Bei den meisten in Rococo behandelten Gebäuden kann man sich recht wohl das zierliche Rahmenwerk der Füllungen u. s. w., kurz das

*) *A. v. Zahn* in der trefflichen oben citirten Abhandlung.

Rococo daran wegdenken, da es zumeist als eine für sich bestehende und auf das Gebäude in structivem Sinne einflusslose Zuthat sich darstellt, an dem Zwinger jedoch, wo die Elemente desselben mit dem Barocken untheilbar verwachsen erscheinen, niemals. Durch diese Einheit aber erhebt sich das Werk ebenso als das bedeutendste seiner Zeit über alles, was Deutschland damals hervorbrachte, wie einst der Otto-Heinrichsbau über die Leistungen der gesammten deutschen Renaissance. Der geniale Architekt ist ein Deutscher. *M. D. Pöppelmann* († 1736).

Verglichen mit diesem Werke lässt ein etwas jüngeres trotz Geschicklichkeit und Glück hinsichtlich der Conception und trotz der hochbedeutenden Wirkung durch Lage und Silhouette bei näherer Betrachtung doch kalt: die katholische Hofkirche. Mit dem Regierungsantritte August IV. hatte die Vorliebe für die französische Kunstrichtung dem italienischen Einflusse den Platz räumen müssen. Ein Römer, *G. Chiaveri* († 1770) war mit dem Werke betraut worden, und dieser ging, ob aus eigenem Impulse oder veranlasst durch seinen Bauherrn in seinen Motiven um einige Jahrzehnte zurück zur maassvolleren Haltung des 17. Jahrhunderts. Der bewusste Purismus — man könnte ihn Archaismus nennen — welcher gleichwohl die Manier seiner Zeit nicht ganz verleugnen kann, ist jedoch fühlbar und wirkt in dem Grade erkältend, in welchem uns an dem zu Anfang der Rococoperiode seit 1711 entstandenen Zwinger die Ursprünglichkeit der Conception mit ihrem lebhaften Pulsschlage erwärmend berührt. In ähnlicher Lage befindet man sich vor und in der von *G. Bähr* († 1738) erbauten Frauenkirche, einem grandiosen Kuppelbau, dem sog. japanischen Palais von *J. de Bodt* und anderen. Doch hatte dieses Zurückschauen auf ältere Werke, das in Dresden nicht selten unter den kahlen und todten Schöpfungen der um die Mitte des Jahrhunderts herrschenden Zopfzeit begegnet, wenigstens den Erfolg, den Weg zu dem Umschwung anzubahnen, den wir weiterhin zu schildern haben werden.

Wenden wir uns nach Berlin. Dort hatte Friedrich, der erste König von Preussen, mit August dem Starken gewetteifert, auch seine Residenz auf den Stand des französischen Vorbildes zu erheben, aber mit entschieden geringerem Glück. In der Meinung mit der Gründung einer Akademie die Kunst an die Ufer der Spree fesseln zu können, liess er durch den Holländer A. Terwesten sen. († 1711)

und den schon genannten Schlüter kurz vor dem Ende des 17. Jahrhunderts die Akademie der Künste gründen, die erste vollen Umfanges in Deutschland. Die Malerei sollte indess das Uebergewicht haben, welcher doch weder der genannte italienisirte Niederländer noch seine minder begabten Genossen einen genügenden Aufschwung zu geben vermochten. Es war wenigstens dem Nachfolger des Gründers Friedrich Wilhelm I. nicht zum Vorwurf zu machen, dass er eine hoffnungsvolle Pflanze erstickte, als er durch Verringerung der Einkünfte der jungen Kunstanstalt, deren Treiben er für eitel Luxus erachtete, diese fast wieder bis zur Auflösung brachte. Friedrich der Grosse musste daher den Samen von neuem legen, vergriff sich aber ebenfalls, wenn überhaupt fruchtbarer damals vorhanden war, in der Auswahl desselben. Auf *A. Pesne* († 1757), der als Porträtist nicht ohne Verdienst, wenn auch sonst seinem künstlerischen Werthe nach (Gemälde in Sanssouci) höchstens als technischer Eklektiker nennenswerth, folgte im Direktorium *B. N. le Sueur* († 1782), vielleicht vorwiegend seiner Vielseitigkeit wegen berufen. Des letzteren Tüchtigkeit lag in der Zeichnung. Da aber sein eigenes Erfindungsvermögen gering war, so gefiel er sich mehr in der freilich nicht manierfreien Nachbildung verschiedener meist italienischer Meister. Wie an den meisten Malerschulen seiner Zeit, so galt demnach auch in Berlin die Erlangung der Fähigkeit, ältere Werke zu reproduciren, als das Endziel der Kunst und Le Sueur war mithin die geeignete Persönlichkeit für seine Stelle.

Mit *Chr. B. Rode* († 1797), welcher sich vorzugsweise durch Produktivität auszeichnete, änderte sich zwar die Richtung der Akademie, doch nicht entschieden zum Besseren. Berliner von Geburt war er doch Schüler seines Vorgängers im Direktorium, dann des C. Vanloo, mithin ganz in der Moderichtung seiner Zeit aufgegangen. Die wenigen von noch erhaltenen seiner einst zahlreichen Plafondfresken zeigen jedoch eine frische heitere Farbe und Sinn für Composition, wenn sie auch durch die leicht- und eilfertige Flüchtigkeit nicht auf die Dauer zu fesseln vermögen: Von der neuen Richtung, welche sich unter seinem Direktorium zu Berlin in unverkennbarer Weise bereits aussprach, hatte er noch keine Ahnung; selbst Mengs' Bestrebungen scheinen ihn kaum berührt zu haben. So reichte er auch in seinen zahlreichen Arbeiten mit der Radirnadel nicht entfernt an seinen Zeitgenossen *D. N. Chodowiecky* († 1801), den man

als Kupferstecher in den humoristisch satyrischen Arbeiten, welche einen grossen Theil seiner übrigens umfassenden Thätigkeit ausmachen, den Hogarth des deutschen Nordens nennen kann und durch welchen die Technik des Stich's, der das ganze 18. Jahrhundert vorzugsweise und mit Erfolg zugewandt war, ihren glänzenden Abschluss findet. Mit ihm verglichen erscheinen *J. W. Meil* († 1805), seit 1798 mit *F. G. Weitsch* († 1828), Direktor der berliner Akademie, und des ersteren Nachfolger *J. Chr. Frisch* († 1815), trockene Pedanten und bei wenig fühlbarer Mengs'schen Einwirkung die langweiligsten Vertreter des abgelebten Zopfstyls, der sich trotz allerhöchster Dekretirung eines neuen Aufschwunges vom Jahre 1800 selbst noch in unser Jahrhundert hereinschleppte. Mit Recht nennt demnach Raczynski*) Berlin bis zum Jahre 1814 in Hinsicht der Künste (er versteht darunter hier ohne Zweifel lediglich die Malerei, und auch hievon sind Chodowiecky's Arbeiten auszunehmen) eine Wüste, während Goethe, der sich doch selbst erst allmälig von der Schätzung der Zopfkunst abwandte, in den Propyläen (1800) den Berliner Künstlern den Vorwurf macht, dass sie ihre Kunst allzu prosaisch auffassten.

Solche abfällige Urtheile verdienen die beiden anderen Künste in Berlin weder zu Anfang des Jahrhunderts noch an dessen Ende. Denn am Beginn dieses Zeitraums wirkte noch der grosse **Schlüter**; 1703 kam das schon erwähnte Denkmal des grossen Churfürsten zur Aufstellung und der Schlossbau näherte sich seinem Ende. In der Innendecoration fand der Künstler als Bildhauer die mannigfachste Gelegenheit zur Bethätigung. Kamine, Friese, Gesimse, Decken, ja selbst das Schnitzwerk der Läden athmen, soweit sie figürliche Zierden enthalten, den Geist der berühmten Masken des Zeughauses und verrathen auch im reinen Ornament die sicherste Beherrschung und Combination der traditionellen Formen seiner Zeit. Sein Nebenbuhler und seit 1707 Nachfolger, Freiherr Eosander mit dem Beinamen von Göthe, weil er in Gothland geboren, wie der obengenannte De Bodt, der seine letzte Thätigkeit im Dienste der Churfürsten von Sachsen verbrachte, erreichen ihn wenigstens an Ideenfruchtbarkeit und Gediegenheit keineswegs, obwohl ihre technische Tüchtigkeit die schnöde Verdrängung des (1714 in Petersburg verstorbenen) Vorgängers vielleicht weniger bereuen liess.

*) Gesch. d. neueren deutschen Kunst III. Band (1841) Anfang.

Mit dem Regierungsantritt des kunstfeindlichen Friedrich Wilhelm I. (1713) wurden auch sie überflüssig. Gebaut wurde zwar auch jetzt, es wurde sogar viel gebaut; aber eine Baukunst gab es, wie Woltmann bezeichnend sagt, nicht. Maurer- und Zimmermeister traten an die Stelle der Architekten. Die alte Vorliebe für die holländische Bauweise in der Privatarchitektur kehrte zwar wieder zurück, allein sie schien den König dann am meisten anzusprechen, wenn sie möglichst schmucklos war. Der Sinn für das Praktische, Zweckmässige, Prosaische, wie er diesen Monarchen auszeichnete und zu dem französischen Wesen der Zeit Ludwig XV. in den schroffsten Gegensatz stellte, trat in den Vordergrund, und wo es nicht gelang die Auswüchse und Maasslosigkeiten ganz abzuschneiden, schnürte er dieselben erstickend zusammen, wie die üppigen Locken der Allongeperückenzeit in den knappen, steifen Zopf. Der Zopfstyl feierte damals in Berlin seine klanglose Erstehung, allein er erschien wie eine todtbleiche Fratze verglichen mit der lebensfrohen Physiognomie des vorausgegangenen Barockstyls.

Glücklicherweise dauerte dessen ökonomisch vielleicht ganz respectable, künstlerisch aber trostlose Herrschaft in ihrer Ausschliesslichkeit nicht allzulange. Friedrich des Grossen lebhafter, wenn auch keineswegs gründlicher und wandelloser Sinn für das Schöne hätte eher ganz Europa als den Künsten den Krieg erklären können. Freilich wandte sich sein Auge wieder und zwar schon vor seiner Thronbesteigung (1740) nach Frankreich, aber so sehr es sich auch an der Zierlichkeit des Rococostyls ergötzte, so war es doch nicht unempfindlich und verständnisslos gegen den Umschwung, der sich dort um die Mitte des Jahrhunderts anbahnte und der nicht blos in abtödtender Reaction, sondern in einer wirklichen Neubildung bestand. Nicht minder als die tändelnde wenn auch nicht geistlose Eleganz des Hofes Ludwig XV. fesselten ihn die bahnbrechenden Geister des sich von ferne ankündigenden Classicismus, wenn er auch noch weniger als jene sich von den Schlacken der vorausgegangenen Periode zu reinigen vermochte.

Schon als Kronprinz hatte er den ihm congenialen *G. W. v. Knobelsdorff* († 1753) an sich gezogen und ihn zu einer Studienreise nach Italien veranlasst, auf welcher der Sinn für Antike in ihm so lebendig ward, dass er auch durch seine späteren Rococostudien in Frankreich nicht mehr zu verdrängen war. Mit welchem

Erfolge er gleichwohl die letzteren gepflogen, zeigt das Innere des von ihm angebauten Flügels des Charlottenburger Schlosses, wie das 1744 begonnene Lustschloss Sanssouci, dessen Anlage allerdings in erstem Entwurfe (die eigene Federskizze des Königs ist noch vorhanden) von Friedrich dem Grossen selbst herrührte. Wenn aber der Architekt selbst dem Schnörkelstyl die Ausbreitung im Innern, wohl widerstrebend, zugestand, so erkannte er es doch als seine Mission, durch engeren Anschluss an die Antike und nicht durch Rückkehr zum Barockstyl oder durch allgemeine Durchführung des Rococo auch im Aeussern der Oede und Leere zopfiger Abgestorbenheit abzuhelfen. Diess zeigt sein Hauptwerk, das Opernhaus in Berlin. Es ist bemerkenswerth, dass dieses 1743 vollendet dastand, während erst 1755 Soufflot's Kirche S. Geneviève in Paris als Vorläufer des Kunstumschwungs Frankreichs in gleichem Geiste sich erhob. So weit jedoch vermochte ihm sein königlicher Gönner nicht zu folgen, der bekanntlich in Sachen der Literatur und Kunst mit beklagenswerther Starrheit an Vorurtheilen hangen blieb, die seiner grossen deutschpolitischen Stellung in der Weltgeschichte immer als ein Makel anhängen werden. Nach Knobelsdorff's Entfernung huldigte der König seinem eigenen Dilettantismus, zu dessen Inscenirung er sich ganz unbedeutender Kräfte wie *Boumann* und *Büring* bediente. Nach Zeichnungen Friedrichs erstanden der Berliner Dom, wie die kath. Hedwigskirche, welche letztere eine Imitation des Pantheon sein sollte, aber in ihrer zopfigen Nüchternheit eher als ein Pasquill auf dasselbe erscheint. Auch der holländische Einfluss machte sich bei dem nach dem siebenjährigen Kriege begonnenen »Neuen Palais« wieder geltend. Dem Dilettantismus vermochte selbst der Mannheimer *C. v. Gontard,* 1765 von Bayreuth berufen, noch kein Ende zu machen. Mit ihm trat wieder eine gewiegte Kraft an die Spitze der königlichen Bauten, obwohl auch seine Hauptwerke, die beiden Kuppelthürme auf dem Gensdarmenmarkt zu Berlin, die michelangelesken Motive nur kalt und was das schlimmste, rein äusserlich wiedergeben, indem die Innenentwicklung an der äusseren Erscheinung nahezu keinen Antheil hat. Auch der Bayreuther *G. Chr. Unger,* Gontard's Schüler († 1812), kam zu keiner höheren Bedeutung, sondern tritt uns vielmehr wieder gelegentlich als das ausführende Organ des neuerdings selbst componirenden Königs entgegen. Als solches hatte er namentlich die Bibliothek zu Berlin

herzustellen, bei welcher die borrominischen Curven (ob absichtlich, wie die Sage will, oder zufällig, muss dahin gestellt bleiben) geradezu auf das Vorbild einer Rococócommode hinführten. Die zufällige Laune des königlichen Bauherrn spielte überhaupt nicht selten eine Rolle: kleine Privathäuser mussten sich gelegentlich in das zu weite Kleid eines römischen Palazzo — Barberini oder Borghese — stecken, wobei dann die Rücksicht auf Zweckmässigkeit, die unter der vorigen Regierung allzu ausschliessend gepflegt worden war, mit Füssen getreten ward. Selbst einen gothischen Versuch konnte sich die Laune des Königs nicht versagen, über dessen Kläglichkeit Angesichts des Nauener Thors in Potsdam kein Wort zu verlieren ist. Dass überhaupt Friedrich seine baulichen Werke mehr als seine persönliche Kurzweil, wie die dazu von ihm entworfenen Skizzen, behandelte und sich an ihnen wie an Experimenten ergötzte, zeigt auch dessen zunehmende Gleichgültigkeit gegen die Solidität aller Decoration, wie er denn auch geradezu erklärte, er wolle nicht wie die Römer für die Nachwelt bauen, es solle nur bei seinem Leben dauern.

Dass nach diesen Grundsätzen auch der Plastik nur ein sehr kümmerliches Loos beschieden war, liegt in der Natur der Sache. Der König räumte ihr nur die Berechtigung für einen flüchtigen Coup d'oeil ein und so kam die Kunst über erbärmliche Decorationsstücke in berninesk-französischem Styl nicht hinaus. Frémin's Typen im S-Contour trieben unkrautartig ihre Schösslinge in den Nischen wie auf den Balustraden: halbnackte Allegorien besonders der Jahreszeiten wie der verschiedenen geistigen Thätigkeiten und Künste, die letzten übrigens ein trauriger Ersatz für die verlornen Künste selbst. Von solchen Balustraden-Bildhauern ist vielleicht *F. E. Meyer* († 1790) zu nennen, von dem die Statuen an der Bibliothek zu Berlin stammen. Die Bildhauerarbeiten waren so schlecht bezahlt, dass sich die Anfertigung grosser Modelle und die Uebertragung derselben durch Punktirung nicht verlohnte. Schlüter's Giesshaus war ganz verödet und der Bronzeguss dergestalt in Vergessenheit gekommen, dass noch Schadow seine Quadriga in Kupferblech treiben lassen musste, und nach dessen vergeblichen Bemühungen die Technik des Statuengusses von Stockholm und St. Petersburg nach Berlin zu verpflanzen, selbst Rauch's Blücherstatue in Paris gegossen werden musste. Als das bevorzugte Gebiet der Plastik aber erscheint die Porzellan-

bildnerei, für welche eigene Fonds ausgeworfen worden, denen auch noch nach dem Tode Friedrich II. von dem nachmaligen Akademiecurator von Heinitz die Kosten für andere Bildhauerarbeiten entnommen werden mussten. Auch mit der Berufung des gallisirten Niederländers *J. P. A. Tassaert* 1773 wurden die Kunstverhältnisse nicht wesentlich besser, und die Hauptwerke dieses Bildhauers († 1788) wie seiner Genossen, des Franzosen *C. B. Adam* († 1761) und der Gebrüder *J. D.* und *J. L. W. Ränz* aus Bayreuth, nemlich die Marmorstatuen der Generale Seidlitz und Keith (Tassaert), Schwerin (Adam) und Winterfeld (Ränz), welche ein Jahrhundert lang den Wilhelmsplatz in Berlin verunzierten, mussten nicht blos ihres Verfalls wegen, sondern nicht minder im Interesse der Würde jener Helden wie des öffentlichen Geschmackes neuerlich entfernt und durch neue Werke (von *Kiss*) ersetzt werden. Wo jedoch diese Künstler sich mehr an die Antike halten wollten oder mussten, erscheinen sie nicht ohne Verdienst, wie z. B. C. Adam im Apoll und der Muse des Speisesaals zu Sanssouci oder dessen Bruder *L. S. Adam* in den Nachbildungen des ruhenden Mars und der sitzenden Agrippina von 1730 im Parolesaal desselben Lustschlosses. Auch in kleineren Arbeiten sind sie erträglicher, wie Tassaert selbst in dem Amor mit den zwei Tauben im Marmorpalais bei Potsdam, weniger in der überzierlichen Schäferin, die sich verschämt zu verhüllen sucht, an welcher jeder Zoll Modekokette. Tassaerts grösster Ruhm ist vielleicht der eines Venius, der Lehrer eines bahnbrechenden Meisters gewesen zu sein, nemlich des *G. Schadow*, welcher jedoch schon als einer der Begründer der neueren Kunst später zu behandeln sein wird.

In Wien hatte es schon seit einem Jahrhundert nicht an Kunstliebe gefehlt und einige Kaiser wirkten als Sammler von Antiken wie als Förderer gleichzeitiger Kunst. Auch hier war indess die Gründung der Akademie durch Kaiser Leopold I. 1704 keineswegs gleichbedeutend mit einem neuen Aufschwung, denn des Malers *P. v. Strudel* († 1717), des ersten Directors, Kunstprincipien standen nicht höher als die Sandrart's: als Schüler des Carl Loth hatte er sich mit dem barocken italienischen Styl, wie er namentlich aus dem unteritalischen Naturalismus hervorgegangen war, gesättigt und diesen mit einer dem Rubens entlehnten Manier zu verzwittern gesucht. Sein Nachfolger, *J. v. Schuppen* († 1751), bethätigte sich vorzugs-

weise im Bildnisse und blieb in den Bahnen der von ihm zu Paris genossenen französischen Schule. Er wie sein Vorgänger wurde jedoch weit überflügelt von *J. Kupetzky* († 1740), einem der hervorragendsten Porträtisten seines Jahrhunderts, dessen Verdienste man nur nicht bis zu denen eines Rubens, Van Dyk und Rembrandt zusammen hätte hinaufschrauben sollen. Charakterloser war sein Nachfolger *M. v. Meytens*, von holländischer Abstammung, aber in Schweden geboren († 1770), ein Künstler, der nicht blos seine Technik, sondern auch die Manier mehrfach wechselte und den schwankenden Eklektikern, welche in dieser Zeit nicht selten waren, beigezählt werden muss. Seine wie seines Vorgängers Schüler aber wendeten sich, durch Studien in Rom begünstigt, später zumeist jenem studirten Eklekticismus zu, als dessen Begründer wir *A. R. Mengs* finden werden.

In der Plastik wucherte wie allenthalben der bernineske Styl, wie vorab die Werke der Gebrüder *Strudel*, von welchen der eine auch als Maler an der Spitze stand, oder die des durch eingehenderes Naturstudium ungleich bedeutenderen *G. R. Donner* († 1741), der ebenfalls mit seinen beiden Brüdern arbeitete, zeigen. Sonst wurden zumeist Italiener und zwar fast ausschliessend decorativ an den Bauten Carl VI. wie Maria Theresia's beschäftigt. Die Plastik hatte auch Grund sich bescheidentlich der weit höher stehenden Architektur dieser Periode unterzuordnen. Denn der regen Baulust dieser Periode, wie den nicht geringen Talenten der damaligen Baukünstler verdankte die Kaiserstadt ihre bis zur Anlage des Rings eigenthümliche Physiognomie. Die drei Baukünstler *J. B. Fischer* von Erlach († 1724), *D. Martinelli* († 1718) und *L. v. Hildebrandt* († 1739) erhoben sich weit über das gewöhnliche Niveau der Nachahmer der beiden italienischen Barockmeister Bernini und Borromini durch lebhaften Sinn für Grossartigkeit und wirksame Benutzung der Localität. Die imposante Silhouette der schönen Carlskirche, das stattliche Lichtenstein'sche Gartenpalais in der Rossau, die noble Grossartigkeit des Belvedere repräsentiren als die Hauptwerke die drei Meister, deren bauliche Thätigkeit dadurch noch geschlossener wirkte, dass sie bei aller Originalität doch gleichartig dachten und dadurch Wien einen harmonischen Palastcharakter verliehen. Leider fanden diese Männer keine ebenbürtigen Nachfolger, welche den baulichen Aufschwung auch noch während der Regierungsepoche Maria Theresia's

fortzusetzen vermocht hätten, so dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das kahle und unerquickliche Zopfthum in Wien mehr als irgendwo seine ertödtenden Wirkungen äussern konnte.

Von den übrigen deutschen Residenzen ist München hier nur flüchtig zu erwähnen, dessen benachbarte Lustschlösser Schleissheim und Nymphenburg sich nicht zum Range der genannten Wiener Paläste erheben, wenn auch der Park zu Nymphenburg in einem Pavillon wie die Residenz zu München in dem angebauten Residenztheater hinsichtlich der baulichen Ausstattung des Innern Perlen des Rococostyles besitzt. Den Hofbildhauer *R. Boos*, dessen Vorgänger Messerschmid und Straub kaum nennenswerth sind († 1810), wie den Hofmaler *Chr. Wink* († 1797), welche beide 1770 jene Zeichnungsschule gründeten, aus der die Münchener Akademie erwuchs, darf ich nur erwähnen, weil ich an dem Orte ihrer Thätigkeit schreibe. Stuttgarts Aufschwung gehört zumeist in die nächste Periode, wenn auch das 1746 begonnene Schloss als ein Vorbote des bald darauf erwachenden Classicismus betrachtet werden muss. Die Anlage von Ludwigsburg ist trocken und selbst die Solitude ohne eigentlichen Werth. Auch das Schloss von Carlsruhe ist hier zu erwähnen; die Stadt selbst verdankt ihr eigenthümliches Gepräge erst einem der nächsten Periode angehörigen Baukünstler. Missverstandenes Streben nach grandioser Einfachheit macht das zu Anfang des 18. Jahrhunderts erbaute Schloss zu Mannheim wenigstens im Innern kerkerhaft, düster und prosaisch. Gelungener erscheint das Schloss zu Rastatt durch seine lebensvolle Decoration, immer aber noch zurückstehend gegen das fürstbischöfliche Schloss zu Würzburg, eines der stattlichsten und zugleich elegantesten Bauwerke dieser Periode, von 1720—1744 durch *B. Neumann* († 1753) geschaffen. Weniger genial, wenn auch tüchtig gebildet erscheint neben diesem Autodidakten *P. Decker*, ein Schüler Schlüter's und zuletzt in Bayreuth thätig († 1713), auch durch sein Lehrbuch über barocke Palastarchitektur*) von weitgreifendem Einfluss. Das übrige Deutschland hielt mit der Lebhaftigkeit Süddeutschlands im Palastbau nicht gleichen Schritt, wenn auch Cassel, Braunschweig, Bonn und andere Städte nicht unthätig verblieben.

Auch die Schwesterkünste reichten der Architektur selten zu

*) Fürstlicher Baumeister. Augsburg 1713.

selbständiger Mithülfe die Hand. In vereinzelten Fällen wurden Meister von ferne herbeigerufen, um hervorragende Räumlichkeiten mit Pinsel oder Meissel entsprechend auszuschmücken, wie diess in glänzender Weise im Schlosse zu Würzburg durch *Tiepolo* geschah; im Uebrigen genügte der Decorateur, die fürstlichen Bedürfnisse wie Neigungen zu befriedigen. Die Thätigkeit des Bildhauers beschränkte sich daher auf Vasen und Urnen, Medaillons und verschiedene Symbole, Genien und Kindergestalten in fürstlichen Gärten wie in den Kirchhöfen, wozu die gebrochenen Säulen und Pyramiden von Trauerweiden beschattet ihre bekannte Rolle spielten. Die Malerei aber schuf Tausende von Altargemälden und Kirchenplafonds von der Art, dass sie, obgleich sie noch eine Unzahl von Kirchen in Stadt und Land füllen, jetzt wohl Niemandem mehr die Frage entlocken, wer sie gemalt habe, da sie ihrer Art nach von jeder unter den tausend Mittelmässigkeiten, die in ganz handwerks- und schablonenmässiger Weise mit dieser Handierung ihr Brod verdienten, hergestellt sein können. Dass ein Herr Hofrath Zapf einen Augsburgischen Maler der Art, *J. Holzer* († 1740), einen Parrhasius Zeuxis und Apelles nennt, wie in Meusel's kunsthistorischen Pfützen zu lesen ist*) und ähnliche Vergleiche auch dem *J. J. Langenhöffel* von Düsseldorf († 1805) gespendet werden, ändert an der Sache nichts, während selbst eine umfängliche Biographie**) des älteren *J. H. Tischbein* in Cassel († 1789) Ruhm trotz Rang und Würden nicht bleibend zu retten vermochte.

Es ist ein eigenthümliches Gefühl, wenn man jetzt bei Durchlesung eines Künstlerverzeichnisses aus dem vorigen Jahrhundert***) nur ganz selten auf Namen stösst, welche in der Tradition ihren Klang oder in den Gallerien ihr Dasein durch noch vorhandene Bilder in unser Jahrhundert gerettet haben. Auch die hervorragenderen jener Maler, die sich mit profanen Werken und besonders

---

*) *J. G. Meusel,* Miscellaneen artistischen Inhalts. Erf. 1779 fg. Museum für Künstler und Kunstfreunde. Mannh. 1787 fg. Neue Folge. Leipzig 1794 fg. Archiv für Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1805 fg.

**) *J. F. Engelschall*, J. H. Tischbein als Mensch und Künstler dargestellt. Nürnberg 1797.

***) Z. B. *Meusel*, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetzt lebenden teutschen Künstler. Lemgo 1778: mit Ergänzungen, Lemgo 1789.

Cabinetsbildern beschäftigten, erscheinen als kümmerliche Manieristen und Nachahmer, vorzugsweise der Niederländer. So finden wir z. B. in *J. Chr. Fiedler* († 1768 als Hofmaler zu Darmstadt), nachdem er in der Manier seiner Lehrer Rigaud und Largillière Porträte gemalt, weiterhin einen Nachahmer von Dou und Mieris. Aehnliche Tendenz verräth *J. Junker* († 1767 zu Frankfurt), den Teniers und Ostade's huldigen *J. A. Herrlein* († 1796 als Hofmaler zu Fulda) den gefeierten Atlasmalern *A. J. Braun* († 1827 zu Wien); den niederländischen Landschaftern und vornehmlich den späteren folgen *J. Chr. Brand* († 1795 zu Wien), der Frankfurter *W. F. Hirt* († 1772) und selbst noch *J. H. Wüst* († 1822 zu Zürich); als Nachahmer von Neefs und Steenwyck erscheinen *Chr. Stöcklein* († 1795), *J. L. C. Morgenstern* († 1819) und *Chr. Schütz* († 1791 wie die beiden vorgenannten zu Frankfurt), der letztere als Landschafter an Sachtleben sich anlehnend. Dass *J. Roos* als Enkel des Rosa von Tivoli sich diesen und seinen Vater zum Vorbild nimmt, erscheint noch natürlicher, wie auch den zahlreichen Blumen- und Stilllebenmalern die grossen niederländer Vorbilder zeitlich ganz nahe liegen. In *J. C. Seekatz* dagegen († 1768 als Hofmaler zu Darmstadt), dem Dietrich des westlichen Deutschland, tritt uns wieder die Geschicklichkeit entgegen, je nach Gegenstand oder freier Wahl im Gewande verschiedener Meister aufzutreten, wie in religiösen Darstellungen in rembrandtesker, in allegorischen in der Manier des Vanloo, im Genre in der des einen oder andern der holländischen Kleinmeister.

Es liesse sich die Zahl der aufgeführten Beispiele leicht noch vermehren, wenn — es der Mühe verlohnte. Originalität und Rückkehr zur Natur findet sich bis zu den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Deutschland nirgends, und darum auch keine Kunst. Alles ist Plagiat und Armseligkeit und der Gesammteindruck der einer kümmerlichen Nachtlampe, deren nur mehr glimmender Docht an dem letzten Reste des alten Oeles zehrt. Das einzige Feld, in dem noch Nennenswerthes geleistet wird, ist das Gebiet des Grabstichels, welches die Vorliebe des grossen Publikums das ganze Jahrhundert hindurch nährt, und das desshalb gedeihen kann, weil bei ihm die Originalität nicht als Grundbedingung gefordert wird. —

---

# Drittes Capitel.

## Dämmerung.

---

A. R. Mengs und seine Schule. Die Vedutenlandschaft. Classicistische Regungen in der Plastik und in der Baukunst.

Während noch ziemlich spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Chef der Berliner Bildhauerei, der obenerwähnte Tassaert, meinte, es gäbe nur acht bis neun Antiken, die gut oder musterhaft wären, obgleich selbst diesen »la grâce« fehlte, waren doch auch schon Männer aufgetreten, welche die Wahrheit besser als der gallisirte Niederländer erkannten. F. Algarotti aus Venedig, welcher einige Zeit am Hofe August III. lebte und von Friedrich dem Grossen in den Adelstand erhoben worden war, erfreute sich schon um die Mitte des Jahrhunderts einer correcteren Anschauung. Ihm galt bereits die Antike »als Muster und Spiegel der Schönheit«, und indem er es als das Hauptmittel der Regeneration der verfallenen Kunst betrachtete, zu ihrem Studium zurückzukehren, so hatte er sich sogar selbst damit beschäftigt, die Oper nach Analogie der griechischen Tragödie umzugestalten. Auch im Gebiet der christlichen Kunst empfahl er das Zurückgehen auf die reinen Quellen, stellte, wie auch schon 1758 der greise G. P. Zannotti aus Bologna, als solche Dante und die Altitaliener hin, und glaubte, dass die

Weiterentwicklung nach Raphael schon ein Abweg sei.*) Auch in der Architektur blieb er bei der Antike und den Cinquecentisten stehen, hier vielleicht weniger vereinzelt als in den übrigen Ansichten: denn die Bücher des Vitruv wie Vignola's waren um diese Zeit schon an verschiedenen Orten wieder hervorgesucht und empfohlen worden, und namentlich zwei Franzosen hatten schon im vorausgegangenen Jahrzehent über die Barockarchitektur den Stab gebrochen, der eine in der Theorie**), der andere in der Praxis***). Dass daran die Publication der Ruinen Attika's und anderer classischer Stätten, wie die Thätigkeit eines *Piranesi* nicht geringen Antheil hatte, darüber dürfte die blosse Erwähnung genügen. Etwas zahmer äusserte sich gleichzeitig Chr. L. v. Hagedorn. †) Ihm war übrigens — und dadurch wie in manchem anderen Betracht erscheint er sogar schon als ein Vorläufer der Romantiker — der Werth des deutschen Cinquecento offenbar geworden. Er lässt auch dem Natursinn seine Rechte, welcher in dem Zeitalter der Plagiate ganz verloren gegangen zu sein schien, und der überhaupt bei allen Manieristen und Eklektikern eine zu untergeordnete Rolle spielt. Allein sonst tritt Hagedorn ohne Schneide und zu vermittelnd auf, und wenn er z. B. beklagt, dass ein Terborch und Metsu nicht lieber statt holländischer Nätherinnen gelegentlich Frauen-Scenen aus Ilias und Odyssee als Gegenstände ihres Pinsels gewählt, oder wenn er an einer anderen Stelle noch glaubt, dass Bernini den Weg gefunden, den Alten im Nackenden nachzueifern, und dass er sie in dem Flug der Gewänder und dem veränderlichen Schlag der Falten übertroffen habe, so ersieht man, dass ihm die Grundbedingungen der Kunst noch vielfach ganz verschlossen waren.

Weit folgenreicher aber war die Bombe, welche Winckelmann schon einige Jahre früher mit seinem Erstlingswerk††) in die deroute Kunstgesellschaft geschleudert hatte. Es ist zwar von Justi nachgewiesen worden, dass sein Thema, »der einzige Weg für uns, gross, ja wenn es möglich sei, unnachahmlich zu werden, sei die Nach-

*) *F. Algarotti* Lettere sopra la pittura Ven. 1762. (Opere, Ven. 1791—94.)

**) *Laugier* Essai sur l'architecture. Par. 1752.

***) Soufflot begann 1755 die Genovefakirche zu Paris.

†) *Hagedorn*, Betrachtungen über die Mahlerey. Lpz. 1762.

††) Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. Lpz. und Dresd. 1755.

ahmung der Griechen,« nur in Deutschland ganz neu war.*) Für alle Welt neu war jedoch seine Beweisführung. Gleichwohl zögerte die Wirkung, zum Theil aus dem äusseren Grunde, weil die Künstlerwelt, wie zumeist, der Literatur allzuferne stand und namentlich der epochemachenden Schrift zunächst überhaupt nur eine sehr beschränkte Verbreitung gegeben worden war.

Von Dresden, wo Winckelmann jenes Prolegomenon geschrieben und wo auch Hagedorn und Algarotti ihre Anschauungen entwickelt hatten, sollte auch jene Künstlergestalt ausgehen, welcher die Mission der Vorbereitung und Vorstufe zugefallen war, nemlich *Raphael Anton Mengs.***) Sein Vater Ismael Mengs, Miniatur- und Emailmaler aus Kopenhagen und seit einiger Zeit in den Diensten des Churfürsten von Sachsen, ein düsterer, träger, ja selbst dem Trunk ergebener Sonderling, scheint den Sohn, zu dessen obscurer Geburt (12. März 1728) Ismael, wohl weil die Ehestandspapiere nicht in Ordnung waren, das böhmische Städtchen Aussig ausersehen hatte, zum Rivalen der grössten Maler gleichsam prädestinirt zu haben. Vielleicht mehr ahnend als überzeugt, dass seine eigene Bahn wie die Richtung seiner Zeit ein Abweg sei, wollte er den Sohn auf jene Vorbilder hinweisen, nach welchen er Besseres leisten könnte, und rief dadurch, dass er die beiden Taufnamen des Kindes dem grossen Urbinaten und Correggio entlehnte, diese förmlich als Pathen an, um ihn in seiner Absicht zu unterstützen. Es war jedoch nicht blos sein Wunsch, dass der Knabe es dahin bringen solle, »zu zeichnen wie Raphael und zu koloriren wie Correggio«; denn als sein Freund, der Kunsthändler Böttcher in Leipzig, von der Unsicherheit der Erfüllung solcher Wünsche sprach, da meinte er kurz und schroff: »er soll und muss«. Für das eine wurde auch von dem Augenblick an, wo die Kinderhand die Reissfeder halten konnte, durch unablässiges Ueben nach Stichen und nach Gypsabgüssen, für das andere mit der Peitsche gesorgt, deren grausame Handhabung einen älteren Bruder des Anton Raphael sogar zur Flucht

---

*) A. a. O I. S. 386. Der Satz findet sich ganz ähnlich bei *La Bruyère,* les caractères de Théophraste avec les caractères ou les moeurs de ce siècle. Bruxelles 1692.

**) *G. N. Azara,* Vita di *A. R Mengs.* Opere III. Ediz. Roma 1787. *Bianconi* Elogio storico del Cav. A. R. Mengs. Milano 1780, übersetzt von *J. E. Müller.* Zürich 1781. *N. Guibal* Éloge historique de Mengs. Par. 1781.

aus dem Vaterhause und zu einem bleibend unstäten Leben veranlasste. In gänzlicher Abgeschiedenheit vergingen dem Anton Raphael die Kinderjahre mit seinen beiden in gleicher Weise zur Kunst angehaltenen Schwestern; die Kunstdressur schlug jedoch bei dem Knaben ausnahmsweise an, indem sie die vielleicht sonst latent gebliebene Anlage zur raschen Bethätigung trieb, so dass er schon in seinem zwölften Jahre den ungesehen beobachtenden Vater mit dem Versuche überraschte, dem eigenen entblössten Arme das abzusehen, was ihm an dem vorliegenden Gypsmodelle unklar geblieben war. Nun hielt es Ismael für angemessen, den Sohn zu weiterer Ausbildung nach Rom zu bringen und brach mit seinem ganzen Hausstande dahin auf. Der Statuenhof des Vatican, die Sixtina und endlich die raphaelischen Stanzen wurden für drei Jahre zum Kerker des strenggehaltenen Jungen, dem es vielleicht eine Erholung war, des Abends bei *Conca* nach lampenbeleuchteten Antiken oder gelegentlich bei *Benefiziale* Akte zu zeichnen, bis er nach Ansicht seines Vaters nicht blos völlige Sicherheit der Hand, sondern auch die Formengebung der Antike und der grossen Cinquecentisten sich angeeignet hatte. Als die Familie 1744 wieder nach Dresden zurückkehrte, konnte das Geheimniss von deren Existenz nicht mehr aufrecht erhalten werden. Das Pastellbildniss des Kammersängers Annibali erregte in dem Churfürsten August III. den Wunsch, dem jugendlichen Künstler ebenfalls zu sitzen, und das wohlgelungene Werk verschaffte ihm reichen Lohn, Pension und die Erlaubniss, abermals nach Italien zu gehen, um sich dort der Oelmalerei zu widmen. Der bisher noch unbenützte Pathe aus Correggio gab nun dem Künstler neue Impulse, während dieser gleichwohl fortfuhr, in den Stanzen des Vatikan wie in verschiedenen Galerien copirend, dem Urbinaten seine Huldigung darzubringen. Nun entstand auch sein erstes grösseres, jedoch sich an Raphael anlehnendes Eigenwerk, eine heilige Familie, welche ihn durch das Modell für die Madonna (die schöne Margaretha Guazzi) zum Ehestand, und um den letzteren zu ermöglichen, zum Uebertritt in die römische Kirche veranlasste.

Als technisch fertiger Künstler erschien Mengs 1749 wieder in Dresden: *de Silvestre* hielt es für angemessen, sich vor dem neuen Hofmaler mit Pension zurückzuziehen, und die Ausschliesslichkeit der französischen und italienischen Kunstherrschaft hatte am sächsischen Hofe ein Ende. Es war jedoch kein durchaus neuer Geist, der da-

für einzog, oder wenigstens ergoss er sich in ein noch unreines Gefäss. Der Unterschied der künstlerischen Auffassung des Erbauers der katholischen Hofkirche, des Italieners Chiaveri, und jener des Mengs war keineswegs zu gross, so dass auch diese beiden Männer bald die einträchtigsten Freunde wurden, und Mengs sich dazu vollkommen eignete, in jene bauliche Schöpfung des rehabilitirten Eklekticismus eines der Hauptwerke seines Pinsels zu stellen, in welchem er sich als einen ganz ähnlichen kühlen Eklektiker darstellte, nemlich die freilich erst viel später vollendete »Himmelfahrt Christi« *). Noch war es nicht völliger Ernst mit der Rückkehr zur alten Grösse. Das Alterthum erschien noch immer lediglich als Schule für den akademischen Anfang, die Cinquecentisten als Schule für Zeichnung und Formgebung wie Correggio für Färbung und Helldunkel; zum tieferen Eindringen in den Geist jener Perioden war man noch keineswegs gelangt. Genug, dass man den Werth derselben für die Verbesserung der Kunst empfand, statt sich, wie noch wenige Jahrzehnte vorher in Dresden und selbst noch einige nachher anderwärts in dünkelhafter Selbstüberschätzung über dieselben als einen überwundenen Standpunkt zu stellen.

Bedeutendere Originalproben seiner Richtung konnte jedoch Mengs bei seinem damaligen Aufenthalte in Dresden überhaupt noch nicht bieten; denn gerade der Auftrag zu jenem grossen Altargemälde für die Hofkirche bestimmte ihn 1752 zu einer dritten Uebersiedlung nach Rom, wo er allein der Aufgabe gewachsen zu sein erklärte. Dort traf er bald mit Winckelmann zusammen, dessen vertrautem Umgang er wohl mehr verdankte, als der berühmte Gelehrte von dem auch seinerseits überschätzten Künstler gewann. Die umfassendere Ausbildung seines Wesens verhinderte jedoch bei dem Künstler der im gewöhnlichen Leben vielleicht beneidenswerthe Umstand, allzufrühe auf eine Höhe gelangt zu sein, welche die Fortsetzung des Ringens überflüssig zu machen schien. Denn die Nachfrage nach seinen Arbeiten versetzte ihn bald in einen seinerseits auch genossenen Wohlstand und machte ihn zum gefeiertsten Künstler Roms. Wie einst dem grossen Raphael, so folgten nun auch ihm Schaaren von Jünglingen wie von gereifteren Künstlern, wenn er zum Capitol hinaufging, um die Academia del nudo zu halten. Er war jedoch

*) Gest. von *C. Stölzel.*

nicht das geborene Genie wie jener gottbegnadete Meister, sondern ein Talent, das fast ausschliessend vom Erlernten zehrte. Dadurch war er auf den Eklektiker gewiesen und täuschte sich und die Welt, wenn er sich den Anschein gab, mehr und selbständig zu sein. Denn wenn er selbst sagte, der Maler soll aus der Antike den Geschmack der Schönheit, von Raphael den der Bedeutung oder des Ausdrucks, von Correggio den der Gefälligkeit und der Harmonie, von Tizian den der Wahrheit oder Farbe entnehmen, so war sein Lernen von den Meistern eine oft zu greifbare Herübernahme und überdiess war sein Verständniss derselben nur zu oft bedauerlich schwach. Wenn er z. B. in seinen Schriften sich über Raphael dahin aussprach, dass sein Verdienst nur in der Erfindung und zum Theil in der Zeichnung beruhe, dass er nicht gewusst habe, was Ideal war, woran es z. B. seinen Madonnen gebrach, dass er, wenn er keinen starken Ausdruck zu malen hatte, blos Nachahmer der Natur war, dass man ihn daher nur in jenen Charakteren, welche ihm eigen sind, nemlich in den alten und nervösen Constitutionen studiren müsse, weil er bei der Vorstellung zart gebauter Körper zu hart und bei den allzu starken ein übertriebener Copist des Michelangelo sei, dass er auf das Colorit ganz vergass, indem er sich um alle die Theile, welche zur Vollkommenheit führen, weniger bekümmerte und sich mehr bemühte, eine Fertigkeit zu erlangen, etwas geschwind zu vollenden u. s. w., so glaubt man kaum seinen Augen, solchen Aberwitz aus der Feder eines posthumen Nacheiferers Raphael's geflossen zu sehen, der doch vorzugsweise desshalb zum drittenmale nach Rom gegangen war, um wohl nicht minder unter dem Einflusse der Transfiguration als im Wettkampfe mit derselben seine Himmelfahrt zu vollenden. Ein Glück für Mengs, dass der Besteller diese Vollendung nicht mehr erlebte. Der kunstsinnige August III., der bei Ankunft der Sistina und ihrer Besichtigung im Thronsaal mit dem Ausrufe »Platz da für den grossen Raphael!« eigenhändig den Thronsessel zurückgeschoben haben soll, würde die Enttäuschung einiger Kunstfreunde in Dresden getheilt und vielleicht die Anmassung des Künstlers ähnlich zurückgewiesen haben, wie er die Kühnheit des Rotari, der sich vermass, die Nacht des Correggio zu verbessern und zu überbieten, mit den Worten geisselte: »C'est bon pour le derrière du Correge!«

Statt einer gereiften und einsichtigen Kritik, welche den Künst-

ler von der gefährlichsten und fortschritthemmendsten aller Klippen, der Selbstüberhebung, die sich doch weit von dem so förderlichen Selbstbewusstsein unterscheidet, bewahrt haben würde, gesellte sich zu der gesteigerten Nachfrage, zu königlichen Anerbietungen und der Bewunderung der Massen auch noch die Verhimmelung von Seite solcher Männer, deren Urtheil als das competenteste gelten musste, wie z. B. Winckelmann's selbst. Doch ward dieser hiezu erst durch den Versuch des Künstlers bewogen, sich einmal ganz in antiken Bahnen zu bewegen. Denn das die Himmelfahrt des Kirchenpatrons darstellende Plafondgemälde in S. Eusebio, der erste Frescoversuch des Künstlers, eine etwas trockene Reminiscenz an die Kuppelgemälde des Correggio, konnte einen Winckelmann unmöglich besonders begeistern. Beruht doch das Verdienst des Werkes vorwiegend in dem warmen und blühenden, fast an ein Oelgemälde erinnernden Colorit, das aber gerade desshalb auch von jener Styllosigkeit nicht frei zu sprechen ist, welche sich bei dem Anstreben eines den technischen Mitteln widerstrebenden Effektes niemals verleugnen kann. Der gelehrte Freund aber ward ganz bezaubert, als Mengs sich entschloss, für das Casino der Villa Albani ein Deckenbild herzustellen, in welchem er hinsichtlich der Composition und Zeichnung sich ganz an die antiken Vorbilder hielt, nemlich seinen berühmten »Parnass« *). Da meinte nun der hocherfreute Alterthumsforscher: »Ein schöneres Werk sei in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen und selbst Raphael würde den Kopf neigen.« Er nennt ihn den »deutschen Raphael« und ergiesst sich in folgender Lobpreisung: »Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Anton Raphael Mengs, des grössten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen« ...

Es spricht hier der Freund und — der Lehrer, der sich darüber freut, dass seine Anregungen hinsichtlich der Antike auf fruchtbaren Boden gefallen sind, der aber später gelegentlich seine Verstimmung und Unzufriedenheit mit dem Künstler in Privatbriefen durchblicken lässt. Doch war auch in der That mit dem Werke Epochemachen-

*) Gemalt 1771, gest. von *R. Morghen.*

des geleistet, wie es von dem Künstler nicht anders erwartet werden kann, der in seinem »den Ganymed küssenden Jupiter« die römische Kunstwelt und Winckelmann selbst mystificirt und den letzteren zu der Erklärung verleitet hatte, »es sei das schönste Gemälde, das je aus dem Alterthum das Licht zu unseren Zeiten erblickt habe, alles, was zu Portici sei, übertreffend . . . und gewiss das schönste in der ganzen Welt.« Der Parnass zeigt die Früchte des emsigen Jugend- und Mannesstudiums unter den Antiken. In bewundernswerther Formenschönheit und Correctheit der Verhältnisse sind hier die antiken Musengestalten getreu wiedergegeben, überdies colorirt in einem Schmelz und Relief, wie beides selten war und ist. Berückt von diesen Vorzügen, übersah man jedoch die gleichwohl noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts bemerkten Gebrechen*). Die Composition ist leblos, gemacht, gestellt, wie man eben Statuen zusammenstellt, denen man eine Wechselbeziehung nicht nachträglich aufzwingen kann. Jedes Mitglied des schweigenden Tableau's existirt auf eigene Faust und macht sich für sich geltend; von einem geistigen Bezug auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, wie ihn später Schick in seinem Apoll unter den Hirten wiedergegeben, ist nichts zu entdecken: es ist nicht eine gemalte antike Gruppe, wie sie das Alterthum im Runden wie im Relief geliefert, sondern es sind gemalte Statuen. Mengs classische Vorbilder sind hier wie fast überall zu unmittelbar reproducirt, statt erst auf dem Wege durch die Phantasie nach lebendigen Impulsen Fleisch und Bewegung zu gewinnen, zu direkt auf die Fläche hinübergedacht und hinüber erinnert, als dass ihnen der lebende Odem hätte eingehaucht werden können. Wie styllos erscheinen uns nun diese Gestalten und vorab Apollo, weil nicht malerisch, sondern rein plastisch gedacht und lediglich freie farbige Uebersetzungen der marmornen Vorbilder des Alterthums, um so empfindlicher neben eingestreuten Reminiscenzen aus pompeianischen Gemälden wie aus Correggio. Doch war zum erstenmal der vorbildliche Werth der Antike entschieden ausgesprochen und dem Anfang des Classicismus damit auch der Zeitpunkt markirt. Es war eine merkwürdige Kriegserklärung gegen den Styl der »grandes machines«, in welchen Correggio's Froschperspektive sich die Mésalliance mit

*) *F. W. B. v. Ramdohr,* Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. 2. Aufl. Leipzig 1798. II. Band. S. 25.

den Lebrun'schen schalen Effektstücken ein Jahrhundert lang hatte gefallen lassen müssen.

Mengs war indess weit davon entfernt, mit der hier vertretenen Richtung eine neue Phase seiner Thätigkeit zu beginnen. Als echter Eklektiker wollte er der Welt einmal zeigen, wie er auch der antiken Art gewachsen sei und nachdem er den Beifall für seine Geschicklichkeit geerntet, kehrte er wieder in seine vorigen Bahnen zurück. Eine ebenso ehrenvolle, als lucrative Berufung durch König Carl III. nach Spanien entzog überdiess damals sein Schaffen dem Mittelpunkte des Kunstbetriebs, wohl nicht ohne Nachtheil für seine weitere Entwicklung, indem der Schauplatz der Thätigkeit eines Giordano nicht ohne Einwirkung auf seine vorwiegend receptive Anlage sein konnte. Des Künstlers Stellung am Hofe war an Begünstigung und königlicher Huld jener des durch seine handfertige Virtuosität berühmten Neapolitaners ganz ähnlich, und der König verlangte auch ebenso wie Carl II. eher viel als wahrhaft Gediegenes von seinem Hofmaler. Bei Mengs' Gewissenhaftigkeit war jedoch aufreibender Fleiss an die Stelle der flüchtigen Massenproduction des »Fa Presto« getreten, welcher die zahlreichen spanischen Schöpfungen unseres Künstlers in Fresco sowohl wie in Oel immerhin über die Werke Giordano's und selbst des kurz nach Mengs (1763) nach Madrid berufenen Tiepolo erhebt, wenn auch das Studirte, Gemachte, manchmal stückweise Eklektische derselben zuweilen hinter der mehr harmonischen Manier eines Tiepolo zurückstehen soll. Seine hervorragenden Frescowerke im Schloss zu Madrid, das die Götterversammlung darstellende Deckengemälde, wie das der Aurora, die vier Tageszeiten, das Deckenbild mit der Apotheose Trajans, ferner das Plafondgemälde des Prinzentheaters zu Aranjuez, die erzürnte, das Vergnügen raubende Zeit darstellend, sollen geringer sein als seine Staffeleibilder, zum Theil auch wegen des Drängens des Bestellers, welches ihm weder zur Composition noch zur Ausführung genügende Zeit liess, wie er denn das Altarfresco in der Privatkapelle des Königs, eine heilige Familie, innerhalb acht Tagen herstellen musste. Dagegen strebte er in dem Oelgemälde der Grablegung Christi seinem oben erwähnten künstlerischen Programme gemäss alle Vorzüge der grossen Meister zu vereinigen, wie er in der Geburt Christi — freilich mit ebenso ungenügendem Erfolge wie mit der Dresdener Himmelfahrt einem Raphael gegenüber — geradezu mit der »Nacht« des Correggio in

die Schranken zu treten sich vornahm. Das Manierirte der dem Correggio abgesehenen Lichtführung verbindet sich mit der erkältenden Idealität der Formen zu einem unerquicklichen Zwittergebilde, an dem das Aufgezwungene, Aufgedachte, Absichtsvolle, Fremde in jeder Linie entgegentritt. Selbst der überschwengliche Lobredner Azara spricht mit der bewundernden Hervorhebung des Eindrucks derartiger Werke, »dass man kaum glaube, eine und dieselbe Hand habe sie malen können«, ein herbes Urtheil. — Zweimal nöthigten ihn widrige Gesundheitsumstände in Folge von Ueberarbeitung, wie die Last der Vereinsamung und der Intriguen nach Rom zurückzukehren, wo er auch zur Fortsetzung seiner Studien in Rom, Neapel, Parma und Florenz mehr Gelegenheit und Musse fand. Während eines solchen dreijährigen Erholungsaufenthaltes in Rom lieferte er auch für den Vatican einige Fresken, namentlich die Malereien in der Camera de' papiri der vaticanischen Bibliothek, worunter das Deckenbild, eine Allegorie der Geschichte, trotz der Gewaltsamkeit der Composition von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

Mit dem Gemälde der »Verkündigung«, für den König von Spanien bestimmt*), schuf er seinen Schwanengesang. Azara erzählt, der Künstler habe erklärt, es schwebe ihm eine gewisse Cantate von Corelli vor und er wolle das Bild in dem musikalischen Styl dieses Componisten malen. Und in der That, etwas von dem leichten Schwunge der italienischen Musik ist in dem namentlich durch die schwebenden Engelgruppen schönen Bilde mit seiner wieder Correggio entlehnten, vom h. Geiste ausgehenden Beleuchtung, wie in der allenthalben herrschenden harmlosen Lieblichkeit. Würde der Engel Gabriel in seiner fast florentinischen Composition nicht als Anachronismus herausfallen, so würde das Werk durch seine sonstige correggianische Harmonie zu dem Erfreulichsten gehören, was Mengs überhaupt geschaffen. Dass er das Bild unvollendet lassen musste, als er 1779 seinem langen Siechthum erlag, ist kaum zu bemerken, und vielleicht sogar von Vortheil, da durch mühsame Ueberarbeitung dem Reize des Ganzen wohl eher Abbruch geschehen wäre.

Das unbestreitbare Verdienst des Künstlers besteht wohl in der Correctheit der Zeichnung, Idealität der Formen und in der Handhabung der Maltechnik. Hierin ist er unbedingt seiner Zeit über-

*) Jetzt im Belvedere zu Wien. Vortreffliche Phot. bei *Miethke & Wawra.*

legen, und dadurch, weil diese Dinge lehr- und lernbar sind, sein Einfluss auf Zeitgenossen und Nachfolger gross und nicht ohne Segen. Allein die geniale Schöpferkraft fehlte ihm ganz. Was nicht schon vor ihm gegeben war, das vermochte er aus sich nicht hervorzubringen, und so gehörte er doch nur zu den reproductiven Talenten. Er würde ein tüchtiger Manierist geworden sein, wenn er sich lediglich einem grossen Vorbilde angeschlossen hätte; dadurch aber, dass er sich das Beste aus den vorliegenden Kunstleistungen aus- und zusammenlas, wurde er ein tüchtiger Eklektiker und Compilator. Es fehlte ihm nicht an der Gabe, die besten Vorbilder zu erkennen, die längst als obsolet nur noch einer mehr conventionellen Bewunderung sich erfreut hatten, nicht selten geradezu perhorrescirt wurden; auch ist ihm die Einsicht nicht abzusprechen, welche ihn trieb, je nach Gegenstand das eine oder andere derselben vorwiegend zu betonen. Immer aber schwebte er lediglich zwischen den grossen Mustern, welchen er entnahm, was sich gerade für seine Zwecke eignete, ohne mehr als den Kitt für die Composition seinem eigenen Genius und seiner Einbildungskraft zu entnehmen. Weniger schaffend als machend, weniger erfindend als benützend erscheint er daher nie vollkommen wahr, nie fesselnd, nie originell und daher vielleicht mehr als eine zusammenfassend abschliessende wie als eine bahnbrechende Erscheinung. Sein Eklekticismus ist um ein Motiv reicher als das der Caraccisten, nemlich durch die entschiedene Wiederaufnahme der Antike, aber wie schon erwähnt worden ist, erschien ihm auch diese nur als eine Specialität, welche er nach Belieben in den Vordergrund treten lassen konnte, um sie dann wieder ganz bei Seite zu lassen. Seine programmmässige Verbindung der vier Qualitäten, der Antike, des Raphael, Correggio und Titian war, wie sie ja auch in Wahrheit unmöglich ist, ihm selbst nur theilweise und hauptsächlich nach der technisch äusserlichen Seite gelungen. Zu einem fertigen einheitlichen Gepräge, wie die Bologneser, kam er daher niemals oder lediglich in technischer Hinsicht. Doch ist anzuerkennen, dass er dem altersschwachen italienisch-französischen Manierismus, der sich in traditioneller Forterbung von Meister auf Schüler völlig abgestumpft und abgenutzt hatte, ein Ende machte, indem er auf die Nachahmung der Antike und Cinquecentisten hinwies statt auf die der modernen Barockisten. Da er aber nicht das Beispiel geben konnte, wie aus dem Zurückgehen auf jene Vorbilder Neues ent-

springe und wie es wahrhaft fruchtbar gemacht werden könne, so liess er vorläufig den Acker, dessen Unkraut er auszuroden bestrebt war, unangebaut zurück. Kein Wunder, dass der Pflüger, der nicht zu säen verstand, manchmal sogar selbst den Samen des beseitigten Gestrüppes wieder in die Furchen warf und seine Arbeit als eine halbmisslungene abbrechen musste. Manches anscheinend gute Samenkorn aber trieb taube Aehren, weil der Kern desselben der schönen Aussenseite nicht entsprach. Er hatte Alles gelernt, was zu lernen war, mit scharfblickendem Verstande, wie seine Abhandlungen*), deren Sätze zum Theil selbst noch in der heutigen Aesthetik ihre Geltung haben**), beweisen, seine Thätigkeit auch durch entsprechende Theorien geregelt, aber die Künstlerseele, der Gott in der eigenen Brust fehlte, um ihn über das Gegebene und verstandesgemäss Berechnete hinaus zu erheben und das eigene künstlerische Individuum zum Durchbruche kommen zu lassen.

Eine Schule hatte Mengs zwar nicht; dafür um so mehr Schüler, die sich nach seinen Grundsätzen, seinem Beispiel, seinen schriftlichen wie gelegentlichen mündlichen Unterweisungen richteten. Sein System war wie gemacht für akademischen Unterricht und in Kurzem blühte der mengsische Eklekticismus an allen Pflanzstätten der Kunst, vornehmlich in Deutschland. Es konnte diess um so leichter geschehen, als nach seinen allenthalben verbreiteten Theorien der Unterricht reformirt werden konnte, ohne dass es des unmittelbaren Einflusses seines künstlerischen Wirkens bedurfte. Man brauchte nur seine Lehren mit seinen fast beispiellosen Erfolgen zusammenzuhalten, um die gleichwohl trügerische Ueberzeugung zu gewinnen, dass er den Schlüssel gefunden, mit welchem man eine neue Aera eröffnen zu können wähnte. Ueberdiess war das Nachahmen ohnediess seit einiger Zeit an vielen Orten an die Stelle zeitgemässer und traditioneller Production getreten, so dass der Fingerzeig nach den nachahmenswerthesten Vorbildern, wie ihn Mengs gegeben, nicht leicht zu übersehen gewesen wäre.

Huldigte aber er selbst nicht consequent, sondern mehr stückweise und abwechselnd seinem eklektischen Programme, so konnte

*) *Mengs*, Opere pubblic. da G. N. Azara. Parma 1780. II. Ediz. Bassano 1783. III. Ediz. emend. da C. Fea. Roma 1789, übersetzt ins Spanische (1797), Französische (1796), Englische (1796), Deutsche von Prange (1786).

**) Z. B. seine Anschauungen über das Naturschöne und Idealschöne.

es um so weniger Wunder nehmen, wenn sich auch seine Nachfolger nicht an das Mischungsrecept ihres Meisters hielten und zumeist nach eigener Wahl unter den Cinquecentisten ihre Muster erkoren. Diess geschah sogar von jenen, welche mit ihm in unmittelbare Verbindung getreten waren. Der ihm am nächsten stehende Künstler, sein Schwager *A. Maron* aus Wien († 1808), namentlich im Bildniss geschätzt, classisch geschult genug, um die damals entdeckten Wandmalereien der Villa Negroni gemeinschaftlich mit Mengs trefflich zeichnen und publiciren zu können, war schon mehr Caraccist und vernachlässigte die Formgebung auf Kosten der malerischen Erscheinung. Das Gleiche gilt von *N. Guibal*, der Geburt (Luneville) und ersten Ausbildung nach ein Franzose († als Director in Stuttgart 1792), der sich gleichfalls mehr auf die äusserliche farbige Erscheinung seines Meisters beschränkte, ohne dessen raphaelitischen Formensinn auch nur zu ahnen; wie auch von dem tüchtigen *M. Knoller* aus Steinach in Tirol († 1804), der schon seit 1755 in Rom ähnlichen Studien wie Mengs oblag und dann sich an die technische Behandlung desselben anschloss, während er der raphaelitischen Seite seines Vorbildes gänzlich fremd blieb, wie seine zahlreichen Plafondfresken in vielen Palästen Mailands, in manchen Kirchen Tirols, zu Ettal in Bayern, zu München im Bürgerbetsaal, zu Neresheim u. s. w. zeigen. Mengs' Schüler und Gehilfen, die Gebrüder *Ign.* und *Chr. Unterberger* aus Cavalese in Tirol († 1797 und 1798), erwiesen sich ebenso nicht befähigt, die Verbindung der Vorzüge der grossen Meister, wie sie ihr Lehrer anstrebte, zu erfassen, und blieben bei einem mehr manieristischen Studium eines Meisters, gleichwohl mit bedeutendem Erfolge, indem namentlich *Ignaz* die Art des Correggio sich derart aneignete, dass eine seiner Skizzen*) beharrlich für einen Correggio gehalten wurde, obwohl des Verfertigers Bruder den wahren Urheber nannte, bis dieser selbst sein Werk eidlich vindicirte; wogegen *Christoph* sich mehr dem Domenichino als seinem Vorbilde anschloss.

In ähnlicher Weise erkor sich *J. H. Füssli* aus Zürich, der einige Jahre vor Mengs Tode nach Rom kam, den vorher vernachlässigten Michel Angelo, der seiner dem Ausserordentlichen zuge-

*) Mutter mit drei Kindern, von *R. Morghen* als ein Werk des Corregio meisterhaft gestochen.

wandten Natur am meisten entsprach. Nach sechsjährigem Studienaufenthalt in Rom schlug er in England seinen bleibenden Wohnsitz auf, wo er durch die Grossheit seiner freilich auch gerne dem Grausigen und Gespenstischen zugewandten und selten von Uebertreibungen freizusprechenden Darstellung grosses Aufsehen machte und sich einen Ehrenplatz neben Reynolds und West, ja sogar ein Ehrengrab in S. Paul († 1825) neben dem erstgenannten errang. Wie durch Füssli das durch Mengs angeregte Studium der Cinquecentisten in England wiederhergestellt wurde, so fand es durch *N. Abilgaard* aus Kopenhagen († 1809), der gleichzeitig mit Füssli in Rom seine Studien gemacht, auch in Dänemark Eingang, dessen Akademie, aus welcher nachmals zwei der einflussreichsten Classicisten hervorgehen sollten, hauptsächlich ihm ihre damalige hohe Blüthe verdankte.

Ohne nun bei den vorwiegend akademischen und durch ihre Stellung als Lehrer einflussreichen Kräften, welche entweder als Schüler der Obengenannten oder sonst indirect in die Bahnen des Mengs gezogen wurden — wie bei *F. K. Füger* aus Heilbronn († 1818), der vorzugsweise in antik mythologischen und historischen Gegenständen sich ergehend, im Verein mit *H. Maurer* aus Röthgen bei Bonn († 1818), einem Schüler Maron's, und *F. Caucig* aus Görz († 1828) hauptsächlich an der Wiener Akademie wirkte, bei *J. B. Bergler* aus Salzburg († als Akademiedirector zu Prag) mit *J. Schöpf* aus Telfs in Tirol († 1822) und *M. Köck* aus Innsbruck († 1825 zu Rom) der hervorragendste Schüler Knoller's, wie bei dem Schüler und Nachfolger Guibal's, *P. F. v. Hetsch* aus Stuttgart († 1839), welcher sich so wenig wie sein Schüler *F. Hartmann* aus Stuttgart († 1842 zu Dresden) trotz des Hinüberreichens in eine weit vorgeschrittene Kunstperiode von der ererbten und nur von David erweiterten Schulauffassung losmachen konnte*), bei *J. A. Nahl* von Clanne in der Schweiz († 1825 als Director an der Akademie zu Cassel), bei *J. P. v. Langer* aus Calcum († 1824), dessen bedeutende zuletzt vorwiegend dem Studium Raphaels zugewandte Thätigkeit die beiden Akademien zu Düsseldorf und dann zu München, deren Director er war, bis zur Periode der Romantiker beherrschte, wie endlich bei *Friedr. Müller*, dem sog. Maler- oder Teufelsmüller

*) *Ad. Haakh*, Beiträge aus Württemberg zur neuen deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1863, S. 1—31.

(† 1825 zu Rom), welcher namentlich der leidenschaftlichen literarischen Bekämpfung der Carstens'schen Bestrebungen wie überhaupt seiner Schriftstellerei die jetzt zum Theil herostratische Berühmtheit verdankt, und bei anderen wie die Mehrzahl der obigen vorwiegend den Caraccisten huldigenden Malern länger zu verweilen, sind hier nur zwei Künstlererscheinungen besonders hervorzuheben, welche es zu einer bleibenden kunstgeschichtlichen Stellung gebracht haben; nemlich *Angelica Kauffmann* und *Wilhelm Tischbein.*

Die erstere*) (1741 zu Chur im Canton Graubündten geboren) hatte eine elterliche Erziehung genossen, welche der eines Mengs entgegengesetzt war. Aus freier Wahl sich dem Berufe des Vaters widmend war sie darin durch dessen Liebe und aufopferndste Förderung bestärkt worden. Mit Copiren beginnend hatte sie selbst schon den Vater in Frescoarbeiten unterstützt, ehe die Uebersiedlung nach Rom in ihrem 22. Lebensjahre dem Zweifel ein Ende machte, ob sie nicht ihrer wunderbar klangvollen Stimme wegen lieber die Musik als ihren Hauptberuf erwählen sollte. Hier traf sie mit Winckelmann und Mengs zusammen und begann nach den Grundsätzen dieser die Antike und die Cinquecentisten zu studiren. Um diese Studien zu vervollständigen, ging sie dann nach Bologna, um hier die Eklektiker, und nach Venedig, um die dortigen Meister bis Veronese kennen zu lernen. Correggio erschien ihr als Vorbild weniger zusagend. In ihrem 25. Jahre konnte sie als fertige Künstlerin dem Drängen einer sie bewundernden Engländerin folgen, um in London ihr Atelier zu gründen, wo ihr auch das erwählte Kunstgebiet, das Porträt, von jeher der in England begehrteste Kunstzweig, wie ihre nicht eigentlich schöne, aber durch Anmuth bezaubernde Erscheinung, bald einen so grossen Namen verschaffte, dass selbst die königliche Familie sie empfing. Eine ungemein bittere Erfahrung (sie hatte sich insgeheim mit einem niedrigen Abenteurer, der sich als Graf Horn vorstellte und sich nachträglich als dessen betrügerischen, überdiess bereits verehelichten Kammerdiener erwies, vermählt) erweckte ihr zwar, nachdem die Ehe annullirt worden war, nur noch grössere Theilnahme, dürfte jedoch bei dem lange Jahre schwer gedrückten Gemüthe nicht ohne hemmenden Einfluss auf ihren künst-

*) *G. G. Rossi*, Vita di Angelica Kauffmann. Firenze 1810. Uebers. von A. Weinhart. Bregenz 1814.

lerischen Aufschwung gewesen sein, da ihre zarte Natur nur auf die Wiedergabe lieblicher und beseligender Empfindungen, nicht aber auf die von Gram und schmerzlicher Enttäuschung angelegt war; und selbst als der traurige Fall durch die Vermählung mit dem italienischen Maler Zucchi äusserlich reparirt war, glaubte sie erst in Italien wieder von dessen Nachwehen genesen zu können. In ungetrübter und behaglicher Häuslichkeit und von der rauchigen Atmosphäre der Hauptstadt Albions wieder unter den lachenden Himmel Italiens, welches ihr fast so viel wie Heimat war, versetzt, dazu gesucht, berathen und gehoben von hervorragenden deutschen Freunden, wie Winckelmann und Goethe, lebte sie nun wieder glücklich und emsig ihrer Kunst. Im Bildniss und namentlich im Frauenbildniss, wie in bildnissartigen Einzelfiguren, welchen sie ihre eigene so schön weibliche Empfindung einzuhauchen vermochte, erscheint sie auch in ihrer Zeit unübertroffen, indem sie in leichter technisch vollkommener Sicherheit sprechende Porträtartigkeit mit geistvoller Auffassung und Innerlichkeit zu verbinden vermochte. Ihre historischen und biblischen Darstellungen dagegen, wie z. B. die den Armin bekränzende Thusnelda (in Wien), Christus und die Samariterin (in München) stehen den meisten Werken der hervorragenderen Schüler des Mengs weit nach und leiden empfindlich an dem Unvermögen der Künstlerin, sich in ihrer Phantasie zu heroischen Erscheinungen und Thaten zu erschwingen. In gleichbleibendem Rufe, aber nicht ungebeugt durch häusliche Vereinsamung wie durch die ihr frommes Gemüth schwer berührenden Ereignisse der Revolution erreichte sie noch die Schwelle des Alters und starb 1807, von Rom betrauert und (wohl übermässig) gefeiert durch die Büste, welche ihr im Pantheon errichtet ward.

Wie A. Kauffmann, so ist auch *J. H. W. Tischbein*, zum Unterschied von mehren gleichnamigen Künstlern, unter denen übrigens der ältere Johann Heinrich, der überschätzte und sich selbst überschätzende Hofrath zu Cassel, allein der Kunstgeschichte (voriger Epoche) angehört, der Neapolitaner genannt, nur im beschränkten Sinne dem Gefolge Mengs' anzureihen; denn der Berührungspunkte giebt es eben nicht viele. Zu Hayna 1751 geboren, war er früh zu seinem ebengenannten Oheim nach Cassel in die Lehre gekommen, glücklicherweise jedoch ohne bleibenden Erfolg. Auch eine Studienreise nach Holland förderte ihn nicht wesentlich, während er unab-

lässig nach dem Wege tastete, in der Kunst einen selbständigen Namen zu erringen. Lavater und Goethe*) unterstützten ihn lebhaft; der letztere, indem er seine nach den raphaelischen Loggien, nach G. Romano und Domenichino hergestellten Studienzeichnungen an die Herzogin von Sachsen-Weimar mit der Bemerkung übermittelte, »dass der Künstler das Unglück habe, den Namen Tischbein zu führen, dass er aber ungleich andere Sachen mache, wie sein Vanloo'scher Onkel in Cassel«, und dann als er ihm zu Studien in Italien fürstliche Unterstützung erwirkt hatte, auch in lebhaften persönlichen Verkehr mit ihm trat. Von seinen Gemälden aus der deutschen Geschichte und Dichtung machte Conradin mit seinem Freunde Friedrich beim Schachspiel das Todesurtheil vernehmend**), in Deutschland gerechtes Aufsehen und musste mehrmals kleiner wiederholt werden. Seit jedoch Tischbein nach Neapel übergesiedelt war und dort die Stelle eines Akademiedirectors erlangt hatte, wandte er sich hauptsächlich der Nachbildung der Antike zu, sowohl um die classischen Dichterwerke und besonders Homer nach antiken Kunstwerken zu illustriren, wie um die Funde namentlich an Vasen (Hamilton's Sammlung) zu publiciren. Doch strebte er wenig darnach, seine mehr stofflich und archäologisch betriebenen Antikenstudien für seine Kunst zu verwerthen und so daraus erst den rechten Nutzen zu ziehen. Die Revolution trieb ihn nach Deutschland zurück, zunächst nach Cassel, dann nach Hamburg und zuletzt, da es ihm gelungen, die Gunst des Grossherzogs von Oldenburg zu erlangen, nach Eutin, wo seine Thätigkeit bis an seinen Tod 1829 vorzugsweise den Wünschen seines Gönners gewidmet war, so lange die napoleonischen Kriege diesem vergönnten, die Musen zu berücksichtigen. Seine durch Briefwechsel und Selbstbiographie unterstützten und erklärten Werke lieferten indess nicht viel mehr als das Bild des vergeblichen Ringens jener Zeit nach Wiederherstellung der Würde der Kunst, jenes unklaren dunklen Suchens nach einem Ziel, das jeder Einsichtsvolle ahnte, aber nur wenig Auserwählte begriffen.

---

*) *F. v. Alten.* Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel. Lpz. 1872.

*W. Tischbein*, seine Bilder, seine Träume, seine Erinnerungen in dem herzogl. Schlosse zu Oldenburg, Bremen 1822. (Selbstbiographie, herausgegeben von *Rennenkamp.*)

**) Jetzt in Gotha.

Seit Mengs' Erfolgen war hinsichtlich des Kunstbetriebs ein Umschwung auch insoferne eingetreten, als das Schwergewicht wieder auf die Historienmalerei fiel. Die Bildnisskunst erfreute sich nebenbei des gewohnten Betriebs, vermochte sich jedoch nicht so gründlich wie die Monumentalkunst der niederländischen wie der französischen Einflüsse zu entschlagen, was selbst bei den Historienmalern, wenn sie Bildnisse schufen, auffällt. Der hervorragendste Vertreter der Porträtmalerei dieser Zeit ist unbedenklich *A. Graff* aus Winterthur († 1813 zu Dresden, wo er lange gewirkt), ein Künstler, der die Nachahmung van Dyk's wenigstens mit frischer Beobachtungsgabe zu verbinden wusste. Genre und Stillleben hielten sich zumeist noch in den Bahnen nicht blos des Studiums nach älteren niederländischen Vorbildern, sondern geradezu der Nachahmung der einen oder anderen je nach berechtigter Wahl oder Laune bevorzugten Künstlererscheinung. Nur in der Landschaft regte sich auch ein neuer Geist, der sogar von vielfach gesunderen Principien ausging als die Mengs'sche Historienmalerei. Nachdem man lange genug den Niederländern, wie den französischen Meistern der Landschaft nachgetreten war, fand man nemlich endlich den Muth, wieder zur unmittelbaren Natur selbst zurückzukehren, statt sie lediglich durch die Brillen und Tinten älterer Meister zu sehen und sich zurecht zu legen. Wenn auch schon früher die Landschaftsmaler sich gelegentlich bemüht hatten, Studien nach der Natur zu machen, so warfen sie doch, wenn es zur Ausführung der Gemälde selbst kam, die bei jenen Studien gemachten Erfahrungen fast unbenutzt wieder über Bord, um zur herrschenden Manier und zu den gleichsam canonischen Werken der Claude's und anderer Meister zurückzukehren, wie diess Hackert*) an dem geschickten französischen Landschafter D. Boguet rügt. Dieser Verkehrtheit traten in geschlossener Reihe zuerst die Schweizer Landschaftsmaler entgegen, wohl angeregt durch die alles Künstlerische weit überbietenden Effekte ihrer einheimischen Natur, deren Formen allein es kaum möglich machten, lediglich in den Schuhen der älteren Vorbilder zu wandeln. Nach dem Vorgange des *J. L. Aberli* aus Bern († 1786), der den Reigen der Alpenlandschafter eröffnete und des *C. Wolf* aus Muri († 1798), der erst Sturmbilder und dann Gletscher-

*) Brief an Goethe vom 4. März 1806.

ansichten schuf, waren es besonders *J. H. Wüst* aus Zürich († 1822), *H. Rieter* aus Winterthur († 1818), Aberli's Schüler, und der von seinem Landsmanne Rieter gewonnene *H. Biedermann* († 1828). Hatten auch alle diese von Studien nach den grossen französischen und holländischen Meistern ihren Ausgangspunkt genommen, so gelang es ihnen doch, sich von den traditionellen Fesseln einigermassen loszumachen: freilich ohne bei sehr manierirter Färbung und Detailbehandlung über Vedutenmalerei hinauszukommen, welche indess bei den Schweizergebirgsscenen durch deren gegenständliches Interesse noch am leichtesten befriedigen und überdiess auch durch die noch nicht lange vorher erwachte und verbreitete Erkenntniss der Schönheiten der Alpennatur eine ergiebige Absatzquelle finden konnte*).

Der Landschaftsmaler jedoch, welcher seinen Kunstzweig in dem Geiste seiner Zeit am epochemachendsten vertrat, war *Ph. Hackert***). Nicht Angesichts der grossartigen Alpennatur oder in den Gefilden Italiens, sondern in dem kleinen Städtchen Prenzlau in der Uckermark (1737) geboren, war er überdiess von seinem Vater, einem Porträtmaler, keineswegs zum Künstler bestimmt worden. Da sich jedoch der angeborne Beruf nicht zurückdrängen liess, bot sich in Berlin Gelegenheit unter Le Sueur's Aegide copirend Studien zu machen. So wenig Anregung auch die Spreestadt in dieser Beziehung darbot, so wirkten doch einige Scenen aus dem Thiergarten so mächtig auf ihn, dass es ihm gelang, diese in zwei Gemälden dem überraschten Publikum vorzuführen. Ein Kunstliebhaber zog ihn daher zu sich nach Stralsund und nahm ihn von da nach Rügen und Stockholm, wo sich dem jungen Talente jene herrliche nordische Natur erschloss, von welcher sich ihm in dem berliner Parke nur eine kümmerliche Idee dargeboten hatte. Rastlos seine Mussestunden zu Naturstudien benutzend, hatte er sich schon ganz an die Unmittelbarkeit gewöhnt, wie sie der Regeneration der Landschaftsmalerei unerlässlich war, als er in der Eigenschaft eines Begleiters des Neffen seines Gönners nach Paris gelangte. Dort erwarb er durch seine Arbeiten die Schätzung selbst J. Vernet's und durch diesen — was seit dem Vermögensverluste seines Beschützers doppelt wichtig war, — lohnende Beschäftigung, die ihm die Uebersiedlung

*) *Meusel* Archiv f. Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1805. I. Band.
**) *Goethe,* Philipp Hackert, eine biographische Skizze. Tübingen 1811.

nach Italien 1768 ermöglichte. Der etwas wunderliche Auftrag der Czaarin, den russischen Seesieg über die Türken bei Tschesme 1770 in fünf Gemälden darzustellen, begründete dort sein Ansehen, zumal die russische Flotte selbst dazu in Livorno hatte zu Modell stehen müssen, und ein älteres Schiff sogar in Brand gesteckt worden war, um dem Künstler die Autopsie eines Flottenbrandes zu gewähren. Erquicklicher mochten indess seine italienischen Landschaftsstudien, besonders die Ergebnisse einer sicilischen Rundreise gewesen sein, welche auch die Aufmerksamkeit des Königs von Neapel auf ihn zogen, der ihn von nun an fast wie einen Freund behandelte. Ein vielleicht allzu höfisches Leben abgerechnet, das auch auf seine Landschaftsbilder nicht ganz ohne Einfluss blieb, erfreute sich nun Hackert lange Jahre eines herrlichen Daseins, bis ihn die Stürme der französischen Revolution und die Flucht des Königs zur Abreise und zur Niederlassung in einer kleinen Villa bei Florenz veranlassten, wo er in rüstigem Schaffen bis an sein Lebensende (1807) blieb.

So gross jedoch des Künstlers Ruf seiner Zeit war — sogar ein Goethe konnte seiner Biographie mit verschiedenen sorgfältigen Zusätzen einen ganzen Band widmen — so wird ihm doch jetzt Niemand mehr zugestehen als leidliche Vedutenmalerei. Erfindungsgabe besass er nicht, ebensowenig das Geschick, seinem Naturvorbild die beste Seite abzugewinnen. Auch näherte er sich dem letzteren nur bis zu einem gewissen Grade und blieb in der Detailarbeit wie in der Farbe noch ziemlich conventionell. Tadelt er selbst in seinem Briefe an Goethe an den Aquarellen Poussin's das Unharmonische wie das Unwahre der Farben, so dürfte unser Künstler einem ähnlichen Tadel noch weniger entgehen können. Herrschten nemlich bei jenem nach Hackert die Ockerfarben übermässig vor, so streifen bei diesem die Tinten gerne ins kalte graulich rosige. Dazu stösst man überall auf schablonenmässige Formgebung, welche besonders die Behandlung der Vegetation in jener Zeit so schulmässig und unerfreulich macht und in der manieristischen Technik des sogenannten »Baumschlags« gipfelt. Auch an Härten fehlt es so wenig, wie an jenen leeren Parthien, welche inhaltlosen Phrasen vergleichbar nur zu oft den Routinier und mehr oder weniger fabrikmässige Herstellung erkennen lassen. Kurz Hackert's Verdienst erhebt sich nicht viel über das, dem Studium der Natur wieder das Uebergewicht über das manieristische Nachtreten älterer Vorbilder verschafft

zu haben, indem er es, abgesehen von der Unzulänglichkeit der Nachbildung nicht vermochte, der Neuerung die eigentliche Fruchtbarkeit dadurch zu entlocken, dass er das todt Angeschaute erst in seiner Phantasie beseelte und so zum freien Kunstwerke umbildete.

---

Gleichwohl gereicht es der deutschen Kunst zum Ruhme, nach fast zweihundertjähriger Passivität in dieser Periode der Anfänge der Regeneration die Führerschaft wenigstens in der Malerei an sich gerissen zu haben. Anders verhält es sich mit den ähnlichen Bestrebungen dieser Zeit im Gebiete der Plastik. Hatte selbst die deutsche Malerei jene Erfolge grösstentheils in Italien errungen, so schien das classische Apenninenland für die Regeneration der Bildnerei in noch weit höherem Grade der naturgemässe Schauplatz und der einheimische Künstler in entschiedenem Vortheil. Denn hier konnte es nicht, wie für die Malerei als ein genügendes Heilmittel betrachtet werden, auf das Studium der mehr in die Welt zerstreuten Renaissancemeister zurückzukehren, da sich in der Plastik gerade von diesen der Verfall herleitete, welcher um so raschere Fortschritte gemacht hatte, je steiler die Höhe eines Michel Angelo war. Hier musste man zur Antike zurückkehren, um das verlernte plastische Sehen der Natur durch diese wieder zu gewinnen. Italien aber enthielt damals in seinen zahlreichen öffentlichen und Privatsammlungen wohl zehnmal mehr hiezu brauchbare Vorbilder als das ganze übrige Europa zusammengenommen, und das Gefühl für deren Schönheit konnte bei den Einheimischen so wenig ganz erloschen sein, wie das herrliche Material des lunesischen Marmors dort versiegt war. Es erscheint daher als ganz naturgemäss, dass sowohl der kräftigste Anstoss wie die hervorragendste Vertretung der plastischen Regeneration aus dem Schoosse Italiens selbst hervorging. Weil jedoch das Bedürfniss nach einer solchen sich fast allerwärts regte, so machten sich die ersten Flügelschläge derselben nicht in Italien allein, sondern auch in Frankreich, zu Stockholm und Kopenhagen, in England wie an mehren Punkten Deutschlands bemerklich, wenn auch die magnetische Kraft Roms die Neuerer aller Nationen wenigstens zeitweise an sich zog.

Dort wirkte namentlich der gefeierte Bannerträger der plastischen Wiedergeburt *Ant. Canova* (geboren zu Possagno 1757, † zu Venedig 1822). Sein künstlerischer Anfang an der Akademie

zu Venedig war natürlich noch ganz in der Kunstrichtung seiner Zeit befangen, und erst als der junge Mann mit Stipendium der Republik nach Rom gelangt war, erschloss sich ihm vor den Schätzen des Alterthums die lang verkannte Quelle. Statt wie seine Kunstgenossen seit einem halben Jahrhundert vor den berninischen Windbeuteleien auf der Engelsbrücke zu sitzen, um den Modestyl zu studiren, wandte er sich vielmehr den vaticanischen Statuensammlungen zu und sein Talent erfasste die Meister des Alterthums wenigstens in dem Grade, in welchem sie sein etwas älterer Zeitgenosse Mengs der Malerei wieder erschlossen hatte. Allein die auch ihm anhaftende falsche Sucht nach Grazie, wie sie seiner Zeit innewohnt, welche, weil nicht unbewusst, mehr den Eindruck der Koketterie macht, wie vielleicht auch seine an's süsslich Weiche streifende Naturanlage, die oft an seine Knabenarbeit (jenen aus Butter geformten Löwen, durch welchen er sich die Gunst und Unterstützung seines Gutsherrn zu Possagno erworben) erinnert, verhinderte die reine und naive Hingebung an die lautere Schönheit seiner Vorbilder, welche er im Bewusstsein eines ausserordentlichen technischen Talentes durch übermässige Delicatesse und Geziertheit überbieten zu können wähnte. Ebenso konnte er sich in heroisch männlichen Darstellungen jener Uebertreibung nicht entschlagen, welche die Periode der Milon's von Kroton charakterisirte und die herakleische Kraft in Rohheit verwandelt hatte. So in zwei Extremen sich bewegend, fand Canova den Mittelweg und jene maassvolle Ruhe und Hohheit nicht, welche die classische Kunst der besten Periode über die Meisselschöpfungen aller Zeiten erhebt. Kein Wunder, dass er daher nur an den Gränzen seiner Kunst seine Erfolge gewann und dass diejenigen seiner Werke, welche ihrem Gegenstande nach zwischen beiden lagen, verhältnissmässig leer erscheinen. Weil er aber diese Mitte nicht gefunden, trennt eine riesige Kluft seine graziösen und seine heroischen Schöpfungen, so dass man auch bei ihm kaum begreifen kann, wie ein und dieselbe Hand die schöne Hebe, die Grazien, die reizvolle Gruppe von Amor und Psyche und andererseits die beiden Faustkämpfer Kreugas und Damoxenes wie den Herakles, den Lychas an den Felsen schleudernd, schaffen konnte: ein Gegensatz, der noch empfindlicher berührt, wenn er in einer und derselben Gruppe sich aufdrängt, wie in dem Mars mit der Venus, wo der riesige Kriegsgott nicht die mächtige Göttin, sondern ein graziles Püppchen, das

von der Aphrodite (Nike) von Milo keine Spur verräth, an sich drückt.

So gross aber auch diese Gebrechen sein mochten, die Antike hatte wieder gesiegt, die wirbelnde Bewegtheit und Styllosigkeit des Berninismus, die Wolkengaukeleien, die Verrenkungen, Verzücktheiten und theatralischen Ueberraschungs- und Hingebungsgesten, das Blähen und Wehen der Gewänder, das Purzeln der Genien hatte ein Ende. Es wurde nicht mehr, wie Lübke bezeichnend sagt, auf Altären und Grabdenkmälern Comödie gespielt und die monumentale Kunst hatte die verlorne Würde wieder gewonnen. Auch das Bildniss wurde wie von der Perücke so auch von der lastenden Etikette-Attitüde befreit und unter Zugrundelegung der zahlreichen ikonischen Statuen vornehmlich des römischen Alterthums classicirt. Der Zeitgeschmack seit der Revolution kam den Bestrebungen der Bildhauer entgegen und noch besser konnte der Versuch gelingen, wenn auch die darzustellende Persönlichkeit nichts zu affektiren brauchte, um in den antiken Rahmen gebracht zu werden, wie diess bei Napoleon und einigen weiblichen Angehörigen seiner Familie der Fall war. Konnte auch hier Canova sich noch nicht völlig losreissen von der Anschauung seiner Zeit, indem er gelegentlich auf Dinge Nachdruck legte, die hinter der mehr innerlichen Charakteristik hätten zurücktreten sollen, — in welchem Sinne der corsische Heros über seine Statue mit den Worten grollte: »Glaubt denn dieser Mann, dass ich mit meinen Fäusten siege?« — so ist doch nicht zu leugnen, dass durch ihn glänzend gezeigt wurde, wie sich Porträtwahrheit mit classischer Behandlung verbinden lasse (Mutter Napoleon's).

Auf *A. D. Chaudet,* welcher die Wiederbelebung der Antike für Frankreich vertrat, wird in einem späteren Abschnitte, in welchem der classicistische Umschwung Frankreichs in dieser Periode auf allen Gebieten der Kunst zusammenfassend darzustellen sein wird, die Rede kommen. Ueber den Vertreter Schwedens an dem weitverbreiteten classicistischen Aufschwunge aber zwingen mich die Verhältnisse zu kurzer Fassung, da fast alle seine Werke in Stockholm und deshalb mir zur Zeit noch unbekannt geblieben sind. Vielleicht wäre sogar *J. T. Sergell**) als schon 1736 zu Stockholm geboren († 1813), der Zeit seiner Entwicklung nach noch vor Canova zu setzen, indess

*) *M. d'Ehrenstroem,* Vie de J. T. Sergell. 1826.

mochte ihm die Schule seines Lehrers Archevêque, der damals in Stockholm als Hofbildhauer thätig war, länger als dem Italiener angeklebt haben, bis es ihm durch einen zwölfjährigen Aufenthalt in Rom vor 1780 gelang, diese Einflüsse grösstentheils abzustreifen. Er wird als Classicist, jedoch zumeist in etwas trockener akademischer Weise befangen geschildert; G. Schadow's Urtheil aber: »sein Ruhm sei in einem kleineren Kreise geblieben, als der von Thorwaldsen, stehe aber gleich hoch bei Sachverständigen«, dürfte vielleicht allzu günstig sein. Näher steht uns der Schweizer *A. Trippel*, 1744 zu Schaffhausen geboren, jedoch erst an der Akademie zu Kopenhagen seine classicistische Richtung einschlagend, was wohl zum Theil seinen dortigen Lehrern J. Wiedewelt und Stanley als Verdienst zugeschrieben werden darf. Doch erst 1778 gelangte er nach Rom und damit zur Vollendung seiner Studien. Die Misslichkeit seiner äusseren Verhältnisse hemmten ihn vielfach, da er manches seiner Kunststufe Unwürdiges auf banausische Bestellung leisten musste und zu monumentalen Werken selten oder etwa in Concurrenzarbeiten Gelegenheit fand, in welchen dann seine allzu geschraubten und unverständlichen Allegorien den Erfolg hinderten. Seine statuarischen Arbeiten aus dem Gebiet der classischen Mythe und Geschichte sind oft von überraschend antikem Gepräge und namentlich frei von den Canova'schen Uebertreibungen, weshalb es sehr zu bedauern ist, dass selten anderes als Büsten oder kleinere Reliefs zur Ausführung in Marmor gelangte. Das meiste kam überdiess bis zu seinen letzten Lebensjahren in Privatbesitz, niemals genügend geschätzt, wie z. B. die schöne Mercurbüste im Marmorpalais zu Potsdam beweist. Und als er endlich von seinem Vaterlande gewürdigt und mit Aufträgen bedacht worden war (Haller's Denkmal bei Zürich), schloss er leider zu früh (1793) seine mühe- und entbehrungsvolle Laufbahn, ohne ein hervorragendes Monumentalwerk hinterlassen zu können; nichtsdestoweniger aber war man berechtigt, seinen Verlust als den eines würdigen Rivalen Canova's zu betrauern.

Von unbestreitbar höherer Bedeutung in jeder Beziehung, aber auch schon seiner späteren Thätigkeit wie seiner Entwicklung nach vielleicht mehr der nächsten Stufe angehörig erscheint der Engländer *J. Flaxmann*, 1755 zu York geboren († 1826). Der Handel seines Vaters, der gleichfalls Bildhauer war, in Gypsabgüssen nach Antiken scheint dem begabten Knaben die Richtung gezeigt zu haben, in

welcher er die englische Plastik zu regeneriren berufen war. In dieser Umgebung konnte er vorläufig seinen Studien obliegen, ohne der Uebersiedelung nach Rom zu bedürfen, wo gleichzeitig mit ihm Canova seine Wirksamkeit begann. Als er 1787 nach Italien gelangte, hatte er seine Lehrjahre bereits hinter sich und trat sofort als gefeierter Künstler auf. Doch zeigten seine Werke im Gegensatze zu denen des Canova eine Trockenheit und einfache Strenge, welche sich zu den üppig weichen Arbeiten des ersteren etwa verhielt, wie die dorisch-peloponnesische Kunst zu den ionischen Reizen der Schule des Praxiteles: welcher Unterschied wohl in der verschiedenen Naturanlage nicht blos der beiden Künstler, sondern auch der beiden Nationen, denen sie entsprungen sind, liegt. Weit ernster und darum auch vielfach tiefer als der grosse Meister der Grazien, dessen lyrische Auffassung dem Sinnenreiz oft bis zum Uebermaass huldigte, fühlte er sich daher auch besonders zum Epos hingezogen, welches ihn, da der Meissel dem rastlosen Flusse der dichterischen Phantasie nicht zu folgen vermochte, namentlich veranlasste, sich vorwiegend der Zeichnung hinzugeben. So entstanden die nicht blos zu seiner Zeit vielbewunderten, sondern noch bewundernswerthen Skizzen zu Homer, Aeschylos und Dante, später auch zu Hesiod. Sie sind nicht als Reliefs gedacht, wie denn besonders die antike Vasenmalerei ihm die zahlreichsten Motive hiezu geliefert, und doch steckt in ihnen die Erkenntniss des Reliefstyls, wie sie einem Canova ganz und selbst einem Thorwaldsen in dessen früherer Zeit verschlossen war. Sie gingen indess nicht über blosse Skizzen hinaus, woran vielleicht jene Monochrommalerei der antiken Geschirre, der Drang des Künstlers die dichterischen Gebilde rasch zu verkörpern, und das Gefühl desselben, der durchgebildeten Kunst im Geiste der Alten noch nicht völlig gewachsen zu sein, gleichen Antheil gehabt haben dürften. Aber trotz aller Unvollkommenheit, ja Fehlerhaftigkeit im Detail wie im Ganzen weht uns aus ihnen ein classischer Geist entgegen, wie er damals noch keiner Arbeit eines Bildhauers innewohnte. Ihm ist die Formgebung nur das dürftige Mittel, sich auszusprechen, und Geist, Empfindung und Ausdruck fehlt auch dem schlichtesten Umrisse niemals. Wie rührend trotz der strengen Einfalt erscheint der Gesang des Demodokos am Hofe des Alkinoos, die Scene, wo die »sinnige« Eurykleia den Odysseus bei der Fusswaschung erkennt, der Tod des Haushundes im Vorhofe des Palastes zu Ithaka, wie edel, feurig und

gewaltig der Kampf zwischen Diomedes und Mars, der Kampf um die Leiche des Patroklos, die Begegnung des Hektor und Polydamos, oder die Schleifung des ersteren. Wohl vermisst man überall Correctheit, Durchführung und Composition; feinen Formensinn, Inhalt und Wahrheit dagegen niemals.

Wenn der Künstler diese Werke als Bildhauer nicht übertroffen, so lag die Schuld nicht blos daran, dass er überhaupt mehr Zeichner war, sondern auch in dem Zwang, welcher ihm durch Bildnisswerke und opulente Grabmäler besonders für die Denkmalspeicher von Westminster und S. Paul auferlegt wurde, in denen er gleichwohl alle seine englischen Zeitgenossen in weitester Ausdehnung übertraf, sondern auch in dem Umstande, dass er in seinen späteren Zeiten sich mit Vorliebe religiösen Stoffen zuwandte. War erst das Porträt seinem der classischen Idealbildnerei zugewandten Genius widerstrebend, so dürfte das Problem der Verbindung christlicher Ideen mit dem Meissel, wenn überhaupt so am wenigsten in classischer Richtung zu lösen sein. Wie so viele hervorragende Bildhauer hatte auch er zuletzt sich in den Versuch verstrickt, seiner Kunst Motive unterzulegen, die sie ihrer Natur nach nicht haben kann, der ja moralische Zwecke wie überhaupt alle Zwecke ausser sich selbst versagt sind. Seit er aber dem platonischen Grundsatz, welchen er selbst Schorn*) gegenüber aussprach, huldigte, dass die sinnliche Schönheit nicht das Höchste sei, sondern die des Gedankens und der Seele, einem Grundsatze, dessen Wahrheit an sich wohl nicht zu bestreiten, welcher aber der Bildnerei, der Kunst der Form, unzugänglicher als jeder anderen ist, befand er sich auf einem für diesen Kunstzweig höchst bedenklichen Wege.

Mit Canova und Flaxmann verglichen, erscheinen zwei von den hieher gehörigen deutschen Bildhauern untergeordnet, *Dannecker* und *Scheffauer*. Ihr Anfang war minder rein von den Einflüssen der vorausgegangenen Epoche, wie der Flaxmann's, ihr Talent weniger selbständig und energisch, ihre Anschauung weniger sicher und ihr Erfolg weniger hebend und fördernd als der des Canova. *J. H. Dannecker***), 1758 zu Stuttgart geboren, hatte als der Sohn eines Stall-

*) Kunstblatt. Besuch bei *Flaxmann* im Juli 1826. Jahrg. 1827. S. 127.

**) *C. Grüneisen* und *Theodor Wagner*, Dannecker's Werke in Auswahl, mit einem Lebensabriss des Meisters.

bedienten seine Aufnahme in die Carlsschule nur der Laune seines Herzogs und der Dreistigkeit seiner Bitte zu danken; denn der Wille seiner Eltern war höchlich entgegen. Sein Prämienstück, Milon von Kroton, in der Skizze noch erhalten, lässt schon etwas von dem neuen Geiste ahnen, von welchem der artistische Direktor der Carlsschule, der Mengsianer N. Guibal einiges nach Stuttgart verpflanzt hatte. Nach zweijährigem Genusse der Unterweisung Pajou's zu Paris gelangte er 1785 nach Rom und zu Canova, dessen Richtung er sich anschloss, ohne ihm jedoch bis zu der beregten koketten Grazie zu folgen. Mehre Werke in Stuttgart und in k. Lustschlössern geben davon Zeugniss, namentlich die Gruppe der Wasser- und Wiesennymphe am Bassin hinter dem Schloss und die erst nach seinem Tode zur monumentalen Ausführung gelangte kniende Brunnennymphe in der Neckarstrasse, wie die beiden im Besitze des Königs befindlichen Statuen des Bacchus und der Ceres; sein Hauptwerk bleibt jedoch immer die gleichwohl über Gebühr gefeierte, aber in der That die Arbeiten Canova's durch zarten Linienfluss erreichende, durch Classicität und maassvolle Formgebung sogar übertreffende Ariadne auf dem Panther in der Bethmann'schen Villa zu Frankfurt. Von den zahlreichen Porträtbüsten seiner Hand dürfte nur der berühmte Colossalkopf seines Schulfreundes Schiller*) als eine vorzüglich gelungene zu betrachten sein, durch edle, geistvolle Grossartigkeit mit lebendiger Porträtwahrheit den besten Büsten der Neuzeit ebenbürtig. Weniger glücklich war er in seinen letzten, der Religion gewidmeten Werken, wie in dem Christus, für welchen er statt sich einfach an den traditionellen Typus zu halten, das entsprechende Ideal in zahlreichen Modellversuchen vergeblich zu construiren und selbst in visionärer Ueberspannung zu erhaschen strebte**). Aehnlich, nur noch trockener ist die Johannesstatue in der Begräbnisskapelle der Königin Katharina von Württemberg auf dem Rothenberge. Der zum höchsten Greisenalter bis zu völliger Geistesschwäche gelangende Meister († 1841) nahm übrigens an der Weiterentwicklung seiner Kunst in den letzten Jahrzehnten keinen Antheil mehr,

---

*) Von 1793. Im Museum zu Stuttgart. Wiederholungen in natürlicher Grösse zu Weimar und anderwärts.

**) Von 1824. In Zarskoi Selo bei St. Petersburg. Wiederholung in der Taxis'schen Gruftkapelle zu Regensburg.

nachdem er seinen Höhepunkt schon 1806 mit der Ariadne erreicht hatte. Wie er für seine Kunst zu lange, so hatte sein Jugendfreund und Mitschüler *P. J. Scheffauer* für dieselbe zu kurz gelebt (geb. 1756, † 1808), um sich zu einer ähnlichen Stellung erschwingen zu können. Gleichwohl hatte sich zu Anfang dieses Jahrhunderts durch die beiden Künstler in Stuttgart ein plastisches Leben entwickelt, welches sich sehr vortheilhaft von den meisten Städten Deutschlands in dieser Zeit unterschied. Auch *F. Zauner's* († 1820) Thätigkeit in Wien, obwohl sie in der Reiterstatue K. Joseph's II. eine achtungswerthe Probe des Uebergangsstyles, etwa analog den Füger'schen Werken im Gebiete der Malerei, geliefert oder die des im Porträt tüchtigen *L. Ohmacht* († 1834), der sein Atelier in dem damals französischen Strassburg aufgeschlagen, stand dagegen weit zurück und der Ruf Stuttgarts als Kunstschule überhaupt obenan.

Alle bisher genannten deutschen Bildhauer aber übertraf eine Künstlererscheinung, welche, obwohl zunächst noch keineswegs so gefeiert, wie die Meister der Stuttgarter Schule, doch damals schon in höchster Bedeutung und für die Entwicklung der deutschen Sculptur bahnbrechend aufgetreten war, nemlich *J. G. Schadow* *). Als der Sohn eines Schneiders 1764 zu Berlin geboren, durch sein langes Leben aber († 1850) zwei Generationen und mehren Kunstepochen angehörend, kann er zwar hier nur bis zur napoleonischen Periode in Betracht gezogen werden; doch erscheint schon bis zu dieser Zeit das Wesen des Künstlers völlig ausgeprägt. Die Tassaert'sche Schule, in welche er durch Vermittlung eines Gehülfen des Zopfmeisters, der eine Kleiderschuld durch Zeichnenunterricht bei dem jungen Gottfried zu tilgen genöthigt war, gelangte, bot freilich dem talentvollen Jünglinge nur Gelegenheit zu den technischen Anfängen; es war indess keineswegs unmöglich, dass ihm seiner Zeit die Mittel zu Studienreisen nach Italien gewährt wurden, indem er bereits in den Genuss einer kleinen Pension eingesetzt war: die Liebe zu einer fremden Jüdin aber, die ihn zur Flucht nach Wien veranlasste, wo der Trauung mit dem zum Christenthum übergetretenen Mädchen wenigstens kein eifersüchtiges Hinderniss entgegenstand, führte ihn schneller zum Ziel, indem er sich bereits 1785 mit Unterstützung des fügsamen

*) *J. G. Schadow,* Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, dazu Kupferheft. Berlin 1848.

Schwiegervaters in Rom sah. Dass er schon im folgenden Jahre im Concorso di Balestra eine goldene Medaille gewann, war wohl von geringerer Bedeutung als sein Verkehr mit Trippel und wahrscheinlich schon auch damals mit Sergell (Canova, dem Dannecker das Meiste verdankt, scheint ihm weniger zusagend gewesen zu sein). Seine Augen waren statt auf die Meister seines berliner Lehrers auf die Antiken und besonders auf die römische Bildnisskunst gerichtet, und wenn ihn die Nachricht von dem Tode Friedrich des Grossen zu dem Versuch bewog, eine »Statue equestre mit römischem Costüm« zu modelliren, so braucht kaum erwähnt zu werden, dass der Künstler selbst den ehernen Marc Aurel auf dem Capitol unter seinen Inspirationen und classischen Vorbildern in erster Linie nennt.

Während für Flaxmann nur die Pferde des Parthenon zu existiren schienen und die menschliche Gestalt bei ihm so selten Naturstudium verräth, dass man behaupten könnte, es wäre für seine Kunst nur der marmorne oder auf Vasenbildern wie herculischen Fresken gemalte Mensch vorhanden gewesen, wenn ihn nicht Porträtdarstellungen gelegentlich gezwungen hätten, aus dieser idealen Sphäre herauszutreten, hielt umgekehrt Schadow das lebende Modell selbst in Idealbildern für die Hauptsache und zog die Antike nur als stylisirendes Correctiv der Natur heran. Deswegen war ihm die römische Porträtbildnerei und überhaupt die römische Triumphalplastik vorzugsweise anregend, da diese in ihrem weniger mythologisch-idealen als geschichtlich-realen Charakter selbst auf ähnlichen Grundsätzen beruhte. Während er in einem Satze für das Pferd seines Denkmalentwurfs neben der Reiterstatue des Marc Aurel die grossen langgeschweiften Paradepferde der römischen Aristokratie als die hervorragendsten Gegenstände seiner Studien nennt, dürfen wir annehmen, dass auch für die menschlichen Darstellungen die ikonische Sammlung des Capitols mit den römischen Reliefs neben den lebenden Modellen Roms von mächtigem Einflusse auf ihn waren. Auch die Werke eines Michel Angelo machten auf ihn den lebhaftesten Eindruck, wie er denn selbst erwähnt, dass sich Spuren von dessen Sibyllen bei der Anordnung seiner Parzen finden möchten.

Durch Anlage wie durch Richtung, vielleicht auch aus Widerwillen gegen die decorative Allegorienplastik der Schule, in welcher er seine ersten Schritte gemacht, entschieden Porträtbildner, hatte er doch während seines römischen Aufenthaltes so eingehende

Antikenstudien gemacht, dass es ihn auch nicht in Verlegenheit bringen konnte, zunächst mit Darstellungen aus dem idealen Gebiet betraut zu werden. Es war damals eben der natürliche Sohn Friedrich Wilhelm's II., der achtjährige Graf von der Mark gestorben 1787). Die einflussreiche Mutter desselben, Madame Ritz, geb. Enke, nachmalige Gräfin Lichtenau, hatte den König beredet, seinem Liebling ein sumtuoses Grabmal zu bestimmen und an den alten Tassaert war der betreffende Auftrag ergangen. Noch herrschte in Berlin die ganz verrottete alte Schule, und die Verkommenheit der Mehrzahl unter den Vertretern des Meissels musste die Kunst selbst nur um so verächtlicher, ein grösseres Unternehmen aber, das des Zusammenwirkens mehrer Hände bedurfte, fast unausführbar machen. Schadow giebt einzelne Züge aus dem damaligen Künstlerleben. Ein angeblicher Chevalier des Werder, Bildhauer von geringem Talent, fröhnte der Schlemmerei in dem Grade, dass er neben einem Ballsaal »bei dem Schalle von Trompeten und Pauken« starb. Wetschernik, »ein Gemisch von Genie und Taugenichts«, war dem Branntwein ergeben, so dass er später in einem Chausseegraben »vergessen wurde«, d. h. wohl einen ähnlichen Ausgang fand. Schlott aus Bayern dankte Gott auf den Knien, gemacht zu sein wie Voltaire. Die meisten Gehilfen waren Franzosen, »Escamoteurs, Spieler, lüderlich und Raufer«. Andere, vielleicht solidere Leute waren alt und wenig brauchbar.

Mit ähnlichen Kräften war Tassaert an die ihm übertragene Arbeit gegangen, die nach des Malers Puhlmann Idee ein Schlussstein der Zopfkunst zu werden versprach: der geflügelte Hippenmann sollte den sich sträubenden Kleinen in eine Grotte zerren, auf deren Felsstücken die drei Parzen, die als alte Hässlichkeiten darzustellen waren, kauern sollten. Das Werk war jedoch noch nicht weit vorgeschritten, als Tassaert 1788, der ungewohnten Anstrengung erliegend, starb. Nach einigem Schwanken zwischen Trippel und dem jungen Schadow fiel die Wahl auf den letzteren als Nachfolger Tassaert's in Stellung und Auftrag, und mit dessen Rückkehr zogen seit Schlüter's Tode zum erstenmale wieder gesunde plastische Grundsätze in Berlin ein. Davon scheint jedoch das Bewusstsein in maassgebenden Kreisen nicht allzurege gewesen zu sein, denn die Absicht war, dass der Puhlmann-Tassaert'sche Entwurf beibehalten werden sollte. Es fehlte nicht an Schwierigkeiten, diesem die einem Scha-

dow unerlässlich erscheinenden Aenderungen aufzuzwingen, noch erhöht durch den Befehl, dass nur inländischer Marmor angewendet werden dürfe.

1790 stand das Denkmal, eine Hauptzierde der Dorotheenkirche, fertig. Aus der Grotte war ein Bogenfeld geworden, welches die Gruppe der Parzen aufnahm. Es sind mächtige Gestalten, antik gedacht, wie sie vorher noch kein in Berlin entstandenes Werk gezeigt, kraftvoll, bedeutend und ausdrucksvoll. Von antiker Schablone, die immer kalt lässt, sieht man wenig, die Composition erscheint als Eigenthum des Künstlers: »es war ihm gestattet worden, zwei von den Schicksalsgöttinnen jung darzustellen. Lachesis sieht im Buche des Verhängnisses den Augenblick, wo Atropos den Faden zerreissen soll. Clotho, die ihn gesponnen, sucht sie abzuhalten. Das Zerreissen des Fadens deutet auf das Hinwegraffen in der Blüthe der Jugend.« Die unplastische Entraffungsscene des Tassaert'schen Entwurfs musste auf ein Relief auf der Vorderseite des Sarkophags verschrumpfen, welcher selbst das überlebensgrosse liegende Bildniss des Knaben trägt. Die vortreffliche Arbeit des Letzteren ist ein charakteristisches Uebergangsstück vom alten zum neuen Styl, plastisch etwa auf der Stufe der besseren Werke von Mengs, und ebenso über den Sarkophagreliefs wie in der Entwicklungsstufe hinter den Parzen zurückstehend, wodurch das Ganze als Repräsentant von drei Phasen der Wiedererweckung der Plastik höchst bedeutsam wird.

Ein zweiter, ebenfalls dem idealen Gebiete der Plastik angehöriger Auftrag, der übrigens den Studien des Künstlers überaus angemessen war, zeigt ihn auch hierin auf einer Höhe, die Jahrhunderte lang vorher und vielleicht auch bis auf unsere Tage herab nicht erreicht worden ist. Es galt die Bekrönungsgruppe des damals unter Langhans' Leitung der Vollendung entgegengehenden Brandenburgerthors herzustellen, ein von der Victoria gelenktes Triumphalgespann. Es ist schon erwähnt worden, wie Pferdestudien nach der römischen Antike sowohl als nach dem Leben von Schadow schon während seines Aufenthalts zu Rom vorzugsweise gepflegt worden waren; der Künstler erlangte es nun, dass einer der Beamten im k. Marstalle angewiesen wurde, ihm mit Modellreiten behufs systematischer Studien der entsprechenden mässigen Bewegung zu Diensten zu stehen. Schon 1789 erregten die Modelle in der Ausstellung die

allgemeine Aufmerksamkeit; die Ausführung jedoch stiess auf die Schwierigkeit, dass in ganz Deutschland die Technik des Gusses in Vergessenheit gekommen war. Man begnügte sich daher, die Modelle in vergrössertem Maassstabe in Eichenholz zu übertragen und nach diesen (und nicht über denselben, wie man glauben möchte) das Werk in Kupferblech zu treiben. Die Wirkung ist überraschend: in der richtigen Mitte zwischen antiker Haltung und Modellwahrheit, in Erhebung vom Baukörper und so wohlberechnet auf die Ansicht von der Entfernung und von unten wie vielleicht keine andere Schöpfung der Art in der Neuzeit erscheinen sie als das erfreulichste Werk des damaligen Berlin seit Schlüter's Tagen. Um so befremdender ist daher das Missverhältniss, in welchem die übrige gleichfalls nach Schadow's Skizzen, zum Theil jedoch unter Einwirkung des Malers Rode hergestellte Auszierung des 1795 vollendeten Thores entgegentritt. Namentlich die Metopen lassen kaum ahnen, welche Kluft der Künstler seit seiner Schulzeit bei Tassaert übersprungen, und gehören noch grösstentheils der zopfigen Antike an.

Mit minderem Glücke debütirte der Künstler in dem eigentlichen Felde seiner Thätigkeit, nachmaligen Berühmtheit und folgenreichen Styleigenthümlichkeit, nemlich der Porträtstatue. Schon während der Ausführung der zwei beschriebenen Idealmonumente war die Herstellung eines würdigen Denkmales des grossen Königs stets die brennende Frage in der Kunstwelt gewesen. 1791 waren zahlreiche Entwürfe zu einem solchen in der Berliner Ausstellung zu sehen: von den Malern Rode, Frisch, Cuningham und Carstens, von den Bildhauern Tassaert, Meil, Betteober, Bardou, Melzer, Wohler, Rentz und Schadow, welcher letztere allein sieben Entwürfe lieferte, endlich von Architekten ausser einer Unzahl von Pyramiden, Obelisken und Säulen besonders von Langhans und Gilly. Doch die Qual der Wahl liess die Sache, die gleichwohl der König zu der seinigen gemacht hatte, nicht sofort zur Entscheidung gedeihen und die Provinzialstadt Stettin sollte der Hauptstadt den Rang ablaufen. Schadow hatte das Standbild modellirt, das 1793 dort in Marmor aufgestellt wurde. Da der Künstler selbst damit unzufrieden war, dürfte eine abfällige Beurtheilung desselben nicht als Gehässigkeit erscheinen. Schadow brannte vor Begierde, die Scharte in Berlin wieder gut zu machen: doch sollte diess nicht mit dem Königsmonument geschehen. Denn die von ihm gelieferte Reihe von Zeichnungen und Modell-

skizzen hatten zwar den Erfolg gehabt, dass er nach Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg geschickt ward, um sich dort mit dem Verfahren des Gusses wie mit den neuesten Resultaten desselben bekannt zu machen, dabei hatte es aber vorläufig des mit Frankreich ausgebrochenen Krieges wegen sein Bewenden, so dass unter Friedrich Wilhelm II. die Angelegenheit überhaupt nicht weiter zur Sprache kam. Dafür hatte Schadow in einem anderen Werke Gelegenheit gefunden, seine Mission als Porträtbildner wie seine Richtung zu documentiren, nemlich mit dem Marmorstandbild Zieten's, welches Ende 1793 auf dem Wilhelmsplatz zwischen den Tassaert'schen Statuen der Generale Keith und Seidlitz aufgestellt wurde.

Es war mit dem merkwürdigen Werke ein für die damalige Zeit entschieden neuer Ton angeschlagen worden, indem der Künstler, neben der von anderer Seite angestrebten unmittelbaren Rückkehr zur Antike, die gründliche und wahrhafte Rückkehr zur Natur bis in's kleinste Detail sich zur Aufgabe stellte. Er hatte an den römischen Kaiserstatuen gelernt, dass und wie ein so enger Anschluss an dieselbe mit den plastischen Stylgesetzen vereinbar sei, und hatte so der Porträtstatue die in der letzten Zeit von allegorischen Ersatzmitteln zum Theil widersinnigster Art fast ganz erstickt worden war, nicht blos eine neue Zukunft eröffnet, sondern zugleich die Ueberzeugung geweckt, dass sie mehr als jemals das Hauptfeld der plastischen Thätigkeit werden würde. Es war dabei von ihm, wenn auch nicht ganz ohne Uebertreibung, gezeigt worden, wie es dabei nöthig sei, statt das Modell auf dem Wege der Idealisirung zu verallgemeinern, vielmehr die ideale Grundlage durch die sorgfältigste und bis in's Einzelnste durchgeführte Charakterisirung zu individualisiren. Konnte man bei Friedrich dem Grossen an die Parallele mit einem antiken Cäsaren denken und somit an eine classische Attitüde und Gewandung, so wäre diess an einem Zieten, der nur als Husarengeneral gewirkt hatte und als solcher in der Erinnerung seiner jüngeren Zeitgenossen fortlebte, unmöglich gewesen, ohne ein Zerrbild daraus zu machen, wie es später in Folge der dem Künstler aufgenöthigten halb classischen Gewandung aus Schadow's Blücher zu Rostock wirklich geworden ist. Das Zietenstandbild dagegen gab den berühmten General als den Husarenführer vom Scheitel bis zur Sohle, und in ähnlicher Auffassung entstand auch einige Jahre später (1799—1800) Schadow's künstlerisches Gegenstück, die Statue des

alten Dessauers (Fürst Leopold von Dessau).*) Die Bedeutung dieser Werke liegt jedoch in dem Umstande, dass sie keineswegs lediglich als puppenhaft getreue Costümbilder sich darstellen, sondern dass die Tracht trotz der sorgfältigsten Durchbildung als nicht mehr erscheint, denn das Kleid eines bedeutenden Mannes überhaupt und sich nirgends auf Kosten des Trägers geltend macht, obgleich sie einen nicht zu unterschätzenden Theil seiner Erscheinungswahrheit ausmacht. Und um diese volle Lebigkeit und harmonische Wahrheit im gesammten Werke war es dem Künstler hauptsächlich und selbst auf Kosten der Schönheit und somit der Kunst im idealen Sinne zu thun. Diess zeigen auch in weit weniger befriedigender Weise die allerdings namentlich im Gebiete der Plastik höchst undankbaren Aufgaben der Sockelreliefs mit kriegerischen Scenen, in welchen die Geschichtserzählung und besonders von Kriegsaffairen trotz der sorgfältigen geistreichen und überlegten Composition wie Ausführung räthselhaft und zugleich prosaisch wird. Der Künstler selbst hatte davon bei derlei Reliefarbeiten das Gefühl und flüchtete sich dann von dieser für den Beschauer des Verständnisses wegen nothwendigen »Prosa« zu idealen Arbeiten. »Mitten unter solchen Werken überkommt den Künstler die Lust, die unumhüllte Natur nachzubilden«, sagt er gleichsam zur Entschuldigung seiner 1797 ausgestellten »aus dem Schlafe erwachenden Nymphe«,**) durch welche der Künstler, statt der Entschuldigung zu bedürfen, vielmehr zeigte, dass sein Künstlervermögen wie sein Schaffenstrieb keineswegs auf die prosaische Porträt- und Geschichtsreliefbildnerei beschränkt war. Er selbst nennt derlei ideale Arbeiten »nicht bestellt, nicht des Broderwerbes wegen, sondern aus innerem Behagen und häuslichem Glück entsprungen«. »Man wird jedoch auch hiebei, fährt er fort, unter dem Einflusse der Natur, nicht wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstyls der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.« Diesen seinen der Idealkunst geltenden Grundsätzen zu huldigen hatte der vorzugsweise durch Porträtbild-

---

*) Beide jetzt in Bronzecopien von Kiss unter den übrigen durch freiere Werke desselben Künstlers anstatt der Zopfarbeiten von Tassaert, Adam und Raenz ersetzten Generalstatuen auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin.

**) Sie ging in dem Verzeichnisse der Aguado-Sammlung zu Paris bis z. J. 1845 als „La Nymphe Salmacis de Thorwaldsen“.

nerei in Anspruch genommene Künstler noch zu Ende des Jahrhunderts ausser untergeordneteren decorativen Arbeiten Gelegenheit an dem Friese des damals von Gentz erbauten nunmehrigen Münzgebäudes in Berlin, welches jedoch damals ausser dem gegenwärtigen Zwecke auch die Bestimmung hatte, die Bauschule und die mineralogische Sammlung aufzunehmen, wodurch der Friesdarstellung ein weiterer Spielraum gewährt war. Der Entwurf derselben stammte von dem genialen Gilly, von Schadow rühren die Reliefs der Façade wie der Rückseite her, während die dritte Seite von den jüngeren Gehilfen seiner Werkstatt, besonders von Bussler hergestellt wurde*). Damals bildete sich in und neben derselben, nachdem die von den Zeiten Tassaerts ererbten Kräfte allmälig versiegt waren, schon Ersatzmannschaft im neuen Geiste heran, worunter C. Wichmann, der schon in jener Zeit ein geschickter Marmorarbeiter, und Hagemann, in seinem Naturell noch vielfach an jene obengenannten wüsten Gesellen Tassaert's erinnernd, an künstlerischer Bedeutung sie jedoch frühzeitig weit überragend, während Tieck und Rauch, der letztere damals noch in der betressten Uniform eines königlichen Lakaien, mit ihren Erstlingsversuchen hervortreten. Doch weder die fürstlichen Neigungen noch die Zeitläufte waren einem lebhaften Aufschwunge günstig. Der Meister selbst musste während der napoleonischen Epoche — einige Büstenbestellungen des bayerischen Kronprinzen für die beabsichtigte Walhalla abgerechnet — mit den untergeordnetsten Arbeiten sich behelfen, während grössere Aufträge, wie das Friedrichdenkmal in Berlin und das Projekt eines Luthermonuments auf bessere Zeiten vertagt wurden, die übrigens einer anderen Kunstepoche angehören.

---

Auch die **Architektur** hatte das Pochen des neuen Geistes verspürt und der Wiederbelebung der Antike Eingang gewährt. Es war das Bewusstsein erwacht, dass es kein Fortschritt gewesen, als man im trockenen Zopfstyl dem maasslosen architektonischen Reichthume des Barockstyls wie dem spielend decorativen des Rococo ein Ende gemacht, indem man nichts an die Stelle des Beseitigten zu setzen gewusst hatte. Dass der unumgänglich nöthige Ersatz

*) Die Reliefs sind vor einiger Zeit auf den neueren Theil des Münzgebäudes übertragen worden.

aus der Antike zu entnehmen sei, war nunmehr keineswegs Produkt der künstlerischen Erwägungen eines Einzelnen, sondern lag ganz und gar in der Gesammtanschauung Aller, und hatte sich auch in der deutschen Kunst aller übrigen Gebiete, der Poesie sowohl wie der Malerei und Plastik früher als in der Architektur (für Frankreich bildet Soufflot's S. Geneviève eine Ausnahme) geltend gemacht. Aber nicht blos zögernd, sondern auch entschieden unbeholfener als in den anderen Künsten kam das Princip hier zum Ausdruck, indem man allzusehr bemüht war, den angestrebten Gegensatz recht deutlich zu machen. Um sich vor der Klippe barocken Reichthums zu bewahren, wurde man dürftig, und um der spielenden Zierlichkeit des Rococo zu entgehen, massig und schwer. Der Barockstyl hatte sich vorwiegend korinthischer wie ionischer Architekturtheile bedient; man glaubte nun in der Rückkehr zum Dorismus das Heilmittel zu erkennen. Die vorausgegangene krankhafte Ueberfeinerung liess nun wie auch in der politischen Umwälzung das Derbe, Rohe als das Gesunde erkennen. Man wollte nicht blos Antike, sondern die archaischen Formen derselben, und da man im Aegyptischen eine Vorstufe des Griechischen suchte, so spielte man gerne sogar ägyptische Motive herein. Sonst machten die Doktrinäre für Vitruv Propaganda, indem sie zu der Anschauung geneigt waren, dass die von ihm gegebenen Formen- und Proportionsreglements zuverlässiger seien als die classischen Vorbilder Athens. Man mochte etwa wähnen, Vitruv's Canon beruhe auf älteren Grundlagen, als sie am Parthenon sich aussprachen, und glaubte namentlich — worin man sich nicht ganz im Unrecht befand — dass dessen Dorismus, welchem in der Ausführung etwa der Tempel von Cori am analogsten erscheint, in jener altitalischen Bauweise wurzele, in der auch die älteren Werke Roms gebaut worden waren. Anderseits hatte man sich in einer etwas oberflächlichen Ideenverbindung und verführt von chronologischen Verhältnissen der Ansicht zugewandt, dass die altrömische Architektur des Zeitalters eines Tarquinius Superbus wie der ersten Heroen der römischen Republik mit der zu Pästum und auf Sicilien in den bekannten dorischen Tempelruinen entgegentretenden zu identificiren sei. Da aber die Periode der Brutusse ebenso das Ideal des Zeitalters der französischen Revolution war, wie es während der Cromwell-Epoche in England die Zeit der biblischen Richter gewesen, so warf man sich, namentlich in Frankreich, damals viel mehr auf

das Studium der vitruvischen pseudodorischen Theorie in Verbindung mit den pästanischen und sicilischen Ruinen als auf das der Ueberreste des cäsarischen Rom. Es waren damit überdiess Ausgangspunkte und Motive gewonnen worden, welche nicht blos in der Revolutionsepoche zeitgemäss, sondern inmitten der durch die Renaissance ausgetretenen Geleise neu waren, und den abgelebten Barockstyl, der als der Ausdruck des französischen Königthums gelten konnte, am gründlichsten zu verdrängen vermochten.

Dass auch eine solche radicale Rückkehr zur Antike nothwendig war, wenn sie von nachhaltigen Folgen sein sollte, hatte schon während der Regierungszeit Friedrich des Grossen das Berliner Opernhaus Knobelsdorff's gezeigt, dessen Vereinzeltbleiben nicht lediglich auf Rechnung der entgegengesetzten Zeit- und Anschauungsströmung gesetzt werden darf. Weil mit diesem merkwürdigen 1743 vollendeten Werke nur die Purifizirung des Zeitstyls statt des entschiedenen Bruches mit demselben angestrebt war, so mangelte es ihm auch an jener Kraft, welche nur dem Gegensätzlichen innewohnt, und so war es möglich, dass dreissig Jahre später J. Chr. Unger und G. F. Bouman jun. in der k. Bibliothek zu Berlin nachträglich noch einen seltenen Höhepunkt barocken Curvenunwesens erreichten, während selbst die programmmässige Wiedergabe eines römischen Triumphbogen, wie sie das von Unger gebaute Brandenburger Thor in Potsdam darbieten sollte, von unten bis oben zopfig gerieth. Die Mission einer strengeren Rückkehr zur Antike war daher erst dem *J. G. Langhans* (geb. zu Landshut in Schlesien 1733, † 1808 zu Grüneiche bei Breslau) zugefallen, der 1785 als Nachfolger Gontard's nach Berlin berufen worden war.

In seinen ersten Werken, wie in der Innendecoration des Gontard'schen Marmorpalais bei Potsdam war er noch vielfach gebunden und kam daher nicht viel über leere Nüchternheit oder über zopfige Spielereien mit römischen und gothischen Ruinen hinaus, wie sie in der Küche jenes Lustschlosses, die sich unter der Maske eines halb in dem Seeufer versunkenen römischen Tempels nach Art der damals noch über die halbe Höhe verschütteten Tempelruinen am Forum Romanum verbirgt, oder in gothisirenden Grotten, Kapellen u. s. w.*) im Parke sich darstellen. Seinen dauernden

*) In ähnlicher Weise hatte sich die Zopfzeit auch in den Parken von Schwetzingen, Schönbrunn, Nymphenburg u. s. w. mit der Romantik abgefunden.

Ruf begründete er erst mit dem 1793 begonnenen brandenburger Thor in Berlin, das zwar auf Anregung der durch die Stuart'schen Publicationen genauer bekannt gewordenen Propyläen von Athen, aber keineswegs in sklavischer Nachbildung derselben seine imposante Gestalt erhielt. Denn die den Verhältnissen nach vielmehr toskanischen als dorischen Säulen mit Basen und ionischer Canellirung sammt der schwächlichen Architravbildung, womit der Architekt vorwiegend nach vitruvischem Recept die attischen Vorbilder »verbesserte«, die zwischen jedes Säulenpaar eingezogenen Scheidewände der einzelnen Durchgänge, wie namentlich die schwere römische Attika statt des Giebels verlieh dem Ganzen ein wesentlich anderes Aussehen, namentlich so lange noch die beiden Portiken an den Flügeln fehlten. Es bleibt jedoch darum ein nicht minder achtungswerthes Werk, mit welchem sich die neue Renaissance, nachdem sie vorher mehr im Innern (Marmorpalais) und im Kleinen (Orangeriehaus im neuen Garten, Anatomisches Theater im Garten der Thierarzneischule u. s. w.) gewirkt, sich der Oeffentlichkeit übergab. Der Räumlichkeit vollkommen entsprechend, wie wenige Bauwerke der Neuzeit, bildet es einen grandiosen Abschluss einer der grossartigsten Strassen der Welt wie ein der Stadt durchaus würdiges Eingangsdenkmal. Weniger glücklich war Langhans in seinem Schauspielhaus am Gensdarmenmarkte, das jedoch in Folge Brandes durch den Schinkel'schen Prachtbau ersetzt worden ist. Nischenbildungen und abgerundete Ausfüllung der Winkel gehörten zu den Lieblingsmotiven dieses Styles, wodurch auch die Langhans'schen Saalbauten gewöhnlich Ovalform erhielten. Das Ornament war schwach und unsicher: man suchte es zu vereinfachen und künstlich zu archaisiren, woraus sich nicht selten ungeschickte und schwerfällige Missverständnisse ergaben, und verhielt sich überhaupt im Zierwerk sparsam, ohne es vermeiden zu können, dass in dem wenigen, was angewandt wurde, gerade späte Formen (Festons u. dergl.) sich eindrängten.

Neben Langhans war es besonders — denn *H. Chr. Genelli* († 1823), der Oheim des als Maler berühmt gewordenen B. Genelli, ist durch seine literarische Thätigkeit im Baufache, wie durch seine dem Carstens gewidmete Freundschaft bemerkenswerther wie als ausübender Künstler — *H. Gentz* († 1811), der damals auf die Regeneration der Baukunst in Berlin im oben beschriebenen Sinne den

meisten Einfluss hatte. In der Hauptstadt ist als sein bedeutendstes Werk die jetzige Münze zu nennen, die aber damals, wie bei der Charakterisirung der Schadow'schen Thätigkeit erwähnt worden ist, combinirteren Zwecken zu dienen hatte. Das dorische Wesen macht sich auch hier in strenger Massigkeit und schlichter Einfachheit geltend. Der Hauptschmuck gehörte der Plastik an (der oben erwähnte Relieffries), sonst ward nur das Portal einigermaassen und zwar hauptsächlich durch ein freistehendes Säulenpaar decorirt. Ein bedeutenderes Werk ist Gentz's Treppenhaus im Schloss zu Weimar, wo er indess mit einem anderen gleichgesinnten Künstler zusammentraf, welcher für Stuttgart im Gebiete der Architektur das sein sollte, was Guibal und Dannecker im Gebiete der Malerei und Plastik waren, nemlich *N. F. v. Thouret.*

In Stuttgart selbst, geboren 1767 († 1845) hatte dieser die Schule genossen, aus welcher damals so bedeutende Männer aller Berufsrichtungen, vornehmlich aber der Kunst hervorgingen, nemlich die Carlsschule. Eine Studienreise in Italien sollte seine künstlerische Ausbildung, welche auch die Malerei einschloss, vervollständigen. Während er aber als Maler ein Nachahmer von Mieris und Dou war und blieb, hatte er sich in der Architektur den Classicisten der Landsleute seiner Vorfahren angeschlossen, und fand auch in der damals erstehenden Königstrasse zu Stuttgart, wie in einigen Lustschlössern reichliche Gelegenheit, die neue Richtung zu bethätigen. Auf Goethe's Betrieb zum Schlossbau nach Weimar berufen, erwarb er sich dort durch den Theaterbau erhöhten Ruf, so dass es selbst dem einflussreichen Salucci nicht gelang, ihn für die Dauer aus Stuttgart zu verdrängen. Als er aber in späteren Jahren die Brunnenhallen des Bades Sulzrain bei Cannstadt und von Wildbad schuf, war er bereits von jüngeren Zeitgenossen weit überflügelt, wie z. B. *Zeiss*' Brunnenhalle zu Wiesbaden einen beträchtlich höheren Rang einnimmt.

Ueberhaupt hatte Thouret in dem Nachbarstaat Baden einen Nebenbuhler, dem das Glück zu Theil ward, eine Stadt durch seine Werke, die insgesammt ihren bestimmten Stempel in der obenbeschriebenen Art tragen, aus dem Nichts zur Bedeutung zu erheben, nemlich *F. Weinbrenner* aus Carlsruhe, geb. 1764, † 1829. Er hatte erst in Zürich, Wien und Berlin Studien gemacht, um diese (zum Theil auf Carstens' Betrieb) in Italien zu vollenden. Dem Zuge seiner Zeit gemäss waren es jedoch nicht die römischen Ruinen, die er

vorzugsweise aufsuchte, sondern vielmehr die dorischen Unteritaliens und Siciliens, deren Eindruck er auch in den meisten seiner Werke, freilich in seiner und der Zeitgenossen jenseits des Rhein Weise wiederzugeben suchte. Nach kurzem und ziemlich unfruchtbarem Aufenthalt in Strassburg erhielt er endlich in Carlsruhe ein seltenes Feld der Thätigkeit. Die dem Pantheon frei nachgebildete katholische Kirche mit tetrastyler ionischer Vorhalle und drei dieser in Kreuzform entsprechenden Kapellenausweitungen, die etwas nüchterne protestantische Kirche mit stattlichem Thurmbau, das gegenüberliegende Rathhaus, das ehemalige Gartenpalais der Markgräfin Friedrich, das Theater, die Münze, die Thorwachhäuschen, die Strassen- und Wasserbaudirektion, und eine grosse Zahl gleichartiger Privatgebäude verliehen der ganzen Stadt, namentlich vor der Hübsch'schen romanisirenden Periode ein ungemein gleichartiges und harmonisches Aussehen, das gleichwohl bei dem nicht unbedeutenden Compositionstalent des Architekten, wie bei der mannigfachen Verwendung eines sonst ziemlich beschränkten Kreises von Architekturgliedern nicht monoton wird. Die dorischen Formen verbinden sich mit rundbogigen Thür- und Fensterbildungen und besonders nischenartigen Blenden, welche letzteren gerne in die Giebelbasis einschneiden, wodurch bei den zu steilen und daher schweren Giebelbildungen, die wohl ebenso als eine klimatische Concession wie als römisch-archaisch zu betrachten sind, wenigstens die Schwierigkeit der mächtigen und leeren Tympanen gehoben wird. Charakteristisch sind vom Detail namentlich die ungemein schwerfälligen Consolen, welche lediglich als das Viertheil eines Mühlsteines sich darstellen, wie die ungefügen Kragsteine der Gesimse, die in der Regel an die Stelle der dorischen Mutuli, aber auch an die der ionischen Gebälkzierden gesetzt sind. Allenthalben ist mit wenigen Mitteln viel erreicht und namentlich nicht zu unterschätzen, wie die classischen Motive dem schlechten Verputzmaterial angepasst erscheinen. Der zu seiner Zeit hochgefeierte Baukünstler hatte eine grosse Zahl von hervorragenden Schülern, von welchen *G. Moller* in Darmstadt (katholische Kirche in Pantheonform und das kürzlich abgebrannte Theater daselbst) zum Theil in seinen Bahnen blieb, während wir seinen Nachfolgern in Carlsruhe, Eisenlohr und Hübsch, in einer ganz verschiedenen Richtung später begegnen werden.

Einige andere hervorragende Architekten suchten dagegen, ab-

weichend von dem durch Langhans, Gentz und Weinbrenner vertretenen Archaismus, durch das Studium der Architekturreste des römischen Kaiserreichs die neue Renaissance anzubahnen. An der Spitze dieser steht *F. W. v. Erdmannsdorf,**) (geb. 1736 zu Dresden, † 1800 zu Dessau), der als Reisebegleiter des Fürsten von Dessau Südfrankreich und Italien (wo er unter Clerisseau's Leitung in den Ruinen Roms zu studiren Gelegenheit fand) kennen lernte, in den Ruinen von Nîmes sein Ideal gefunden. Die berühmte Maison carrée daselbst, der besterhaltene Tempel des Alterthums, scheint ihn auf den Werth feiner Durchbildung des Details, der bei seinen bisher behandelten Zeitgenossen nicht genügend gewürdigt worden war, aufmerksam gemacht zu haben. Nach dieser Seite hin und ohne alle Prachtentfaltung wirken seine Hauptwerke, das Schloss in Wörlitz und das Landhaus in Luisium, wie auch einige Zimmerdecorationen in den k. Schlössern von Berlin und Sanssouci. Mit weniger Formenempfindung, aber im Geiste Erdmannsdorf's war *C. v. Fischer* (geb. zu Mannheim 1782, † zu München 1820) thätig, der von 1801—1806 in Wien, wo der in Rom gebildete Tessiner *P. v. Nobile,* der Erbauer des Burgthors, ein nüchterner Vitruvianer, wirkte, und dann in Frankreich und Italien Studien gemacht hatte. Von ihm stammen das Münchener Hoftheater, das zwar bald nach der Vollendung abbrannte, aber fast unverändert wieder aufgebaut noch jetzt seinem Zwecke dient, bemerkenswerth namentlich durch die gewaltige Colonnade des Pronaos, ferner das leider etwas zu tief gelegene Haus des Ministers Abbé v. Salabert, nunmehr Palais Prinz Carl am Eingang zum englischen Garten, und die jetzt zum Theil umgebauten Häuser am Carolinenplatz. Nicht sonderlich reich an Ideen und Phantasie hatte er wenigstens nicht versäumt, auch die Renaissancewerke Italiens zu Rathe zu ziehen, wozu freilich dem *R. Stern,* dem Sohne des ebenfalls in Rom beschäftigten Architekten J. Stern, mehr Anregung in Rom geboten war. Immerhin schien es den Sieg deutscher Kunst schon in der unreifen Vorstufe dieser Epoche zu vollenden, dass dieser, ein Deutscher wenigstens der Abkunft nach, ausser zahlreichen Restaurationen 1806 den Auftrag erhielt, den Braccio nuovo des Vaticans mit dem durch die Beleuchtung berühmten Saal des Museo Chiaramonti zu erbauen, wie 1812

*) *A. Rode,* F. W. v. Erdmannsdorf. Dessau 1801.

den Quirinal zum Empfang des Kaisers auszustatten, wobei er auch die Herstellung eines der berühmtesten Sculpturwerke der Neuzeit, den Thorwaldsen'schen Alexanderzug, veranlasste. Wie hier durch die That, so fand er als Lehrer an der Akademie von S. Lucca Gelegenheit auch durch das Wort (seine Vorlesungen sind nach seinem Tode im Druck erschienen) der wiedererwachenden Classicität Vorschub zu leisten, während die Anerkennung seines Wirkens in dem seltenen Umstande zum Ausdrucke kam, dass er als »Baumeister von S. Peter« in die Reihe jener Baukünstler aufgenommen wurde, in welcher ein Bramante, Raphael und Michelangelo prangen.

---

# Viertes Capitel.

## Morgen.

---

### Carstens' Entwicklungsgang und Mission.

Um dieselbe Zeit, in welcher sich die Gruft von S. Michele grande in Rom über Raf. Ant. Mengs schloss und nicht blos die Tiberstadt, sondern die ganze Kunstwelt den Hingang des vermeintlichen und überschätzten Regenerators der Kunst in überschwänglicher Weise betrauerte, war an den Thüren einer nordischen Akademie, zu Kopenhagen, das Verweisungsdecret eines Kunstzöglings angeschlagen, welcher sich vermessen hatte, einem akademischen Senate in dessen preisgerichtlichen Entscheidungen eclatanten Trotz zu bieten. Die Sache mochte einiges Aufsehen erregen, weil nicht gekränkte Eigenliebe es war, die ihn dazu trieb, indem der Revolutionär ja selbst einen der Preise aus der Hand des dänischen Erbprinzen erhalten sollte, sondern der allerdings gerechte Unwille darüber, dass ein begabter Mitconcurrent, der nach Aller Ueberzeugung die höchste Auszeichnung der goldenen Medaille verdient hätte, zu Gunsten eines Verwandten des Hauptes der Akademie zurückgesetzt worden war. Die trotzige Weigerung, unter solchen Umständen überhaupt einen Preis in Empfang zu nehmen, konnte auch nicht als ein unbesonnener Streich bezeichnet werden, durch welchen zuweilen ein unreifer Knabe seine Zukunft auf's Spiel setzt, indem der Thäter die Zeit rascher und hochfahrender Jugend bereits hinter sich und zwar unter

den trübsten Verhältnissen und Erfahrungen zurückgelegt hatte, und überdiess den gethanen Schritt selbst so wenig bereute, dass er noch im folgenden Jahre das versöhnlich entgegenkommende Einlenken der Akademie trotz drückender Aussichten in die Zukunft beharrlich zurückwies.

Der Mann, der damit zugleich dem Perückenthum der Akademie, wie es damals und noch einige Jahrzehnte darüber hinaus in Mode und von Raf. Ant. Mengs und seiner eklektischen Richtung keineswegs gereinigt, sondern in Dünkel und einseitigem inhaltlosem Streben nach eitlem Machwerk eher noch genährt worden war, den Fehdehandschuh hinwarf, und begann, ausserhalb jener Treibhäuser künstlerischen Virtuosenthums einen neuen Weg zu bahnen, welcher zur Würde und Wahrheit, zu Inhalt und Bedeutung, zu frischer Originalität und Lebenskraft führen und zur Wiedereroberung dieser seit mehr als einem Jahrhundert verlornen höchsten Güter der Kunst verhelfen sollte, der Mann, welcher zu alledem wenigstens das Signal gab, und wenn diess auch noch einige Jahre kein Echo hervorrief, sein Ziel, seitdem die Thüren der Kopenhagener Akademie sich hinter ihm schlossen, mit der Festigkeit der Ueberzeugung selbst vernichtenden Hindernissen gegenüber verfolgte, war *Jacob Asmus Carstens* *).

Im Dorfe Sanct Jürgen bei Schleswig als der älteste Sohn eines Müllers am 10. Mai 1754 geboren, verdankte er wohl seiner Mutter das Erbe und den ersten Impuls eines Talentes, das sich zwar früh äusserte, aber unter seinen Verhältnissen nur wenig Nahrung finden konnte. Nachdem er in der Heimat wenig mehr gesehen als die vermuthlich höchst dilettantischen Blumenstücke aus den Jugendjahren seiner für ihren Stand und ihr Geschlecht sehr sorgfältig erzogenen Mutter, mochte es ihm nicht unerwünscht sein, von der schlichten Dorfschule weg in die nahe Stadtschule von Schleswig versetzt zu werden, wo freilich Elementargegenstände, wie in den letzteren Jahren Latein und Griechisch ziemlich spurlos an ihm vorübergingen, wäh-

---

*) *C. L. Fernow,* Carstens' Leben und Werke 1806. Neu herausgegeben und ergänzt von K. Riegel. Hannover 1867. *F. v. Alten,* der Maler A. J. Carstens. Schleswig 1865 mit Verzeichniss seiner Werke. *R. Schöne:* J. A. Carstens (Archiv für die zeichnenden Künste 1866). — Carstens' Werke, gest. von *W. Müller,* Text von *Schuchardt,* Leipzig 1849. 2. Ausgabe. Text von *K. Riegel.* Leipzig 1869. Photographische Nachbildungen. Leipzig. Hinrichs. 1868.

rend der Dom mit seinen Altarbildern nicht blos seine Feierstunden des Mittags, sondern auch seine Phantasie ganz in Anspruch nahm. Er selbst erzählte später seinen Freunden, dass er nicht müde ward, während seine Schulkameraden spielten, im Dome vor einigen Gemälden von Jürgen Ovens, einem Schüler Rembrandt's, in inbrünstiger Betrachtung zu sitzen, wobei sein Enthusiasmus für die Kunst sich derart entzündete, dass er unter Thränen Gott um die Gnade anflehte, ihn dahin gelangen zu lassen, dass auch er einst zu seiner Ehre so herrliche Bilder malen könne. Seine heissen Wünsche blieben auch der Mutter wie den Lehrern unverhohlen; allein ihrer Verwirklichung trat nach einigen vergeblichen Unterhandlungen mit dem sonst obscuren Maler Gewe in Schleswig und mit Rath Tischbein in Cassel, welcher unerfüllbare Bedingungen für die Lehre stellte, der Umstand entgegen, dass des Knaben Mutter ihrem bereits früher verstorbenen Gatten im Moment der Entscheidung in's Grab nachfolgte, und die Vormünder nicht zugaben, dass ihr ganz verwaister Mündel sich »einer so unnützen und brodlosen Kunst« wie der Malerei widme.

Es ist wohl schwer zu sagen, ob dieser Entscheid ein Unglück, und ob es nicht besser war, dass der nun sechzehnjährige Knabe in eine gewerbliche Lehre kam (er ward als Küferlehrling zu einem Weinhändler nach Eckernförde gebracht), als dass Gewe ihn in handwerksmässiger Kunst, oder Tischbein in jener virtuosen Zopfmalerei, wovon seine allzuzahlreichen Bilder in der Gallerie zu Cassel so beredtes Zeugniss geben, grossgezogen und nebenbei zum Bedienten herabgewürdigt hätte, wie er denn u. a. sich hätte verpflichten müssen, hinter der Kutsche zu stehen, wenn der Herr Rath ausführe. Denn wer kann dafür bürgen, dass der noch unreife Genius des Knaben die Kraft seiner Fittiche bereits gefühlt und trotz allen Widrigkeiten und gegen die herrschende Strömung einer solchen Schule aus eigenen Kräften schon damals einen höheren Flug genommen und nicht im Sumpfe seiner Umgebung untergegangen wäre. Es war vielleicht ein Glück für die Entwicklung Carstens, dass ihn das Schicksal vor den geläufigen Gleisen des Virtuosenthums bewahrte, bis Geist, Charakter und Muth gereifter und stark genug waren, sich der Verstrickung des wuchernden Unkrautes zu erwehren und sich den eigenen von seinem Genius vorgezeichneten Weg zu bahnen. Es gingen dadurch allerdings viele und kostbare Jahre verloren, hin-

reichend, um manches Talent technisch »fertig zu machen«, noch ehe Carstens zum Anfange kam, und in der That vermochte auch Carstens das in technischer Hinsicht Versäumte nie mehr nachzuholen; allein wer es erfahren hat, wie bitter es sich rächt, wenn eine noch zu jugendliche Kraft, selbst im Falle sie stark genug, um sich nicht in falsche Richtungen lenken zu lassen, sich verfrüht auf eigene Wege und an Grosses wagt, der wird diese verlornen Jahre weniger beklagen. Jedenfalls hat Carstens das, was er durch dieses Versäumniss technisch verlor, durch seine zum Theil nothgedrungene, grösstentheils aber bewusste und erstrebte Selbständigkeit und von mechanischer Anlernung rein gebliebene Unbefangenheit hundertfach wieder gewonnen.

Fünf Jahre schmachtete der Genius in den Kellern zu Eckernförde, stets seine Hand in den Feierstunden und selbst Nachts in Zeichnungen, Bildnissen, ja selbst im Malen übend, als ein Freundeswort den Entschluss reifte, seine Fesseln abzustreifen und sich von seinen contraktlichen Verbindlichkeiten förmlich loszukaufen. Im Herbst 1776 finden wir den jungen Mann in Kopenhagen, dessen Akademie sich damals eines nicht unbedeutenden Rufes und geschickter Professoren wie des Malers Nic. Abilgaard und des Bildhauers C. Fried. Stanley zu erfreuen hatte. Allein das akademische Treiben entsprach ihm nicht: weder das stückweise Zeichnen einzelner Glieder nach Vorlagen, Gypsen und nach der Natur, »diese zerstückelte Art zu studiren«, noch das Zeichnen nach lebendem Modell im Ganzen, welches mit seinen Schönheitsbegriffen nicht vereinbar schien, und so entschloss er sich, vorerst gar nicht in die Akademie einzutreten, und lediglich die Vorträge über Anatomie und zwar wiederholt zu besuchen. Auch die k. Gemäldegallerie entzündete ihn, obwohl ihm die trefflichen Werke bewunderungswürdig erschienen, nicht mehr in der Weise, wie einst Jürgen Ovens' Bilder im Dom zu Schleswig und standen, zumeist aus Gemälden der niederländischen Schulen bestehend, seinem Genius fremd, ja »unbegreiflich« gegenüber. Dagegen erschloss sich Herz und Phantasie ganz, als er den Antikensaal der Akademie betrat, und wenn auch die Werke der Griechen seine Vorstellung und Erwartung weit übertrafen und ihm geradezu »als höhere von einer übermenschlichen Kunst gebildete Wesen« erschienen, so erkannte er doch sogleich, dass diese seinem bisher dunkelen Ideale entsprachen und hier der Born sei, aus wel-

chem er zunächst zu schöpfen habe. Seine Entwicklungsbahn war mit seinem Eintritt in den Antikensaal wie mit einem Blitzstrahl erleuchtet vor ihm. »Von nun an, sagt Carstens selbst, war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, liess mich bei ihnen einschliessen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte, das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, dass ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleissig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtnisse so fest einprägte, dass ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte; und diess war auch das Einzige, was ich nun lange Zeit trieb.«

Welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen dem künstlerischen Anlauf eines Mengs und eines Carstens! Jener von Kindesbeinen ja von Geburt an auf die Kunst hingewiesen, selbst gewaltsam dazu gedrängt, so dass es sogar zweifelhaft erscheint, ob er ohne Zwang ein Künstler geworden: dieser durch schmerzlichen Zwang von der Erfüllung seines heissen Wunsches, Künstler zu werden, zurückgehalten, und erst im reiferen Alter gegen Aller Willen dazu gelangend; jener erst technisch gedrillt und dann zu den Antiken gesperrt, um durch unablässiges Copiren die Formen mehr in die Hand als in Geist und Herz zu bringen, mehr äusserlich als nach ihren inneren Gesetzen zu erlernen: dieser ohne technische Vorbildung zu der Antike gelangt und bemüht, das Wesen derselben und die Schönheit des griechischen Ideals mit dem Auge zu trinken und von innen heraus zu ergründen und zu verstehen; jener seinen Formenvorrath in verdrossener Jugendarbeit mühselig erringend, darum auch später in kalter Nachahmung und Berechnung empfindungs- und leblos, ohne organische Wahrheit verwerthend: dieser mit Lust und Begeisterung sich im Anschauen mit dem Gehalt des Geschauten erfüllend und bemüht, die Formen nicht mit der Hand, sondern mit dem Geiste zu erlernen und so dem Gedächtnisse einzuprägen. Wie unendlich höher die Auffassung eines Carstens steht, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung; denn es bleibt wahr, was Fernow*) treffend sagt: »Die Antiken sollen nicht blos nachgeahmt werden, sondern der Künstler soll sich mit Sinn und Geist und Gefühl so

*) *J. Schoppenhauer,* Carl Ludwig Fernow's Leben. Tübingen 1810.

in ihre Vorstellungsart hinein versetzen, so in ihren Styl sich hineinbilden, dass er ihm zur anderen Natur werde, dass er sich seine Erfindungen nicht anders denken könne.«

Carstens ging freilich nicht ohne die Uebertreibung, wie sie Genies bei Durchführung bahnbrechender Principien eigen zu sein pflegt, von dem wohl nicht anfechtbaren ästhetischen Grundsatze aus, dass bei künstlerischen Schöpfungen ein Vorbild, sei es nun einem schon bestehenden Kunstwerke oder der Natur entnommen, erst seinen Weg durch Geist und Phantasie des Künstlers machen müsse, bevor es in die Erscheinung trete. Deswegen wollte er nicht und selbst nicht zur blossen Uebung unmittelbar nach dem Vorbilde zeichnen, sondern erst, wenn dasselbe in seinem Geiste verarbeitet wäre, nach dem Gedächtniss. Copiren war ihm sogar geradezu unmöglich, und ausser zwei Versuchen, die er noch als Küferlehrling in Farbe gemacht, hat er nach seiner eigenen Aussage nie mehr ein Gemälde copirt. Auch dem lebenden Modelle stellte er sich in ähnlicher Weise gegenüber, indem er, wie an den Antiken, so auch an diesem alle Stellungen und Bewegungen lediglich schauend studirte und Gedächtniss wie Einbildungskraft dahin übte, sich diese nach dem jeweiligen Bedürfnisse wieder zu vergegenwärtigen, so dass er bald es dahin brachte, die verschiedensten Stellungen und Actionen ziemlich richtig aus der Vorstellung aufzuzeichnen. Ohne Modelle und andere Apparate also schritt er an seine Compositionen, welche daher im Grossen wie im Kleinen als Erfindungen seines Genius zu betrachten sind.

Dass Carstens bei solchen Principien sich sofort zur Composition wandte, sobald er nur einiges gelernt, ist weder zu verwundern, noch zu tadeln; denn nur an diesen konnte er frei üben; doch mussten die ersten Arbeiten der Art selbstverständlich noch sehr unvollkommen sein, da es ihm, wie er selbst sagt, noch gänzlich an der Kenntniss von den Regeln der Perspektive, der Anordnung, der Beleuchtung und Drapirung fehlte. Doch schreckte ihn die Schwierigkeit nicht zurück, wenn ihm auch seine einsame und mühselige Arbeit »erschrecklich sauer« ward. Eine Composition »Adam und Eva« nach der Milton'schen Dichtung gefiel sogar dem Grafen Moltke, der den strebsamen jungen Mann in seiner Gallerie zufällig kennen lernte, so sehr, dass er deren Ausführung in Oel bestellte. Auch die Zurückweisung dieses Oelbildes durch den Grafen, dem die technische Un-

zulänglichkeit nicht entgehen konnte, entmuthigte ihn nicht, wenn sie ihn auch tief schmerzte; sie hatte sogar den Vortheil, dass der Erbprinz Friedrich von dem Bilde erfuhr, es sich zeigen liess und es unter ermuthigenden Worten mit einem Geschenk von 100 Thalern behielt. Andererseits aber reizte das Gefühl seiner technischen Unvollkommenheit den jungen Mann zu dem Bestreben, in dieser Beziehung den Professor Abilgaard, der ein tüchtiger Colorist war, bei seiner Arbeit zu belauschen, ohne dessen Ansinnen, als sein Schüler einzutreten, zu entsprechen, was ihm Abilgaard's Unwillen in dem Grade zuzog, dass er ihm rundweg erklärte, in der Kunst sei keine Hoffnung für ihn, indem das Componiren allein zu nichts führe und er zum Erlernen des Malens, welches doch die Hauptsache sei, bereits zu alt wäre.

Damals hatte Carstens auf Andringen des Prof. Stanley, dem seine Composition »Klage der Götter um Balder's Tod« besonders gefallen, sich entschlossen, die Akademie freilich mehr des Scheines halber zu besuchen, allein sein Verbleiben dort, welches ohnehin ziemlich unfruchtbar war, sollte nicht von langer Dauer sein, obgleich er durch die Composition »Odysseus mit dem leeren Windschlauch von Aeolus unwirsch zurückgewiesen«, deren wilde Grösse, höchst befremdlich unter der allerwärts herrschenden glatten und süsslichen Virtuosität, einsichtsvolle Beurtheiler an Michel Angelo gemahnte, nicht unbedeutendes Aufsehen erregte. Denn der eingangsberührte Vorfall verschloss ihm die Thüren der Akademie und wies ihn wieder ganz auf sich selbst und seine damals aller Welt wunderlich erscheinenden Grundsätze. Schon seit einiger Zeit aber war sein kleines elterliches Erbe aufgezehrt und Carstens sah sich genöthigt, sich dem Porträtzeichnen zuzuwenden, nicht blos, um das tägliche Brod zu verdienen, sondern namentlich, um sich die nöthigen Mittel zu einer Studienreise nach Italien zu erwerben. Seine Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst hatte ihn hauptsächlich bewogen, sich zum Eintritt in die Akademie, welche Stipendien zu solchen Studienreisen zu verleihen pflegte, zu bequemen. Jetzt, da er gefunden, dass er zur Erreichung des lange gehegten Wunsches auf alle fremde Unterstützung verzichten musste, arbeitete er mit verdoppelter Kraft, um ohne dieselbe zum Ziele zu gelangen. Seine sauber ausgeführten Röthelporträts fanden viele Liebhaber, wurden gut bezahlt und der Reisefonds wuchs bald auf einige hundert Thaler. Die Compositionen

aber ruhten darum nicht. »Meine Leidenschaft für die Kunst, sagte er selbst, war so gross, dass ich oft auch im Winter in der Nacht aufstand und arbeitete, wenn mich die Gedanken an eine angefangene Arbeit nicht ruhen liessen, und dann gegen Morgen halb erstarrt wieder zu Bette ging.«

Im Frühjahr 1783 trat Carstens nach siebenjährigem Aufenthalt in Kopenhagen mit seinem jüngsten Bruder, der ebenfalls die Malerei erlernte, ohne sich aber in der Kunst einen Namen zu erwerben, die Reise nach Italien an. Sie gelangten jedoch nur bis Mantua, wo Carstens hingerissen und gefesselt von Giulio Romano's Werken sich vier Wochen lang in das Anschauen der Werke des grossen Raphaeliten versenkte. Die Gemälde im Palazzo del Te erschienen ihm, ganz seinen eigenen Gefühlen entsprechend, gross, voll feuriger Phantasie und von geistreicher kühner Erfindung, und es war ihm, als ob er zum ersten Male wahre (monumentale) Malerei sähe, die er ganz verstehen und fühlen konnte. Der Gewinn, den Carstens daraus zog, ist jedenfalls nicht zu unterschätzen und die Reise nicht als eine misslungene zu beklagen, obgleich das drohende Versiegen der Mittel die Brüder nöthigte, über Mailand, wo sie sich noch an Lionardo's Abendmahl stärkten und über Zürich, wo es Gelegenheit zu einigem Verdienst durch Porträtzeichnen und den Verkauf einiger Compositionen gab, wehmüthigen Herzens und mit wundgelaufenen Füssen, wie sie gekommen waren, nach dem Norden zurückzukehren.

Sein nun folgender fünfjähriger Aufenthalt in Lübeck, in welcher Stadt er als Porträtzeichner die Mittel zu seiner Existenz wie zu seiner Fortbildung am leichtesten erringen zu können wähnte, war nun in manchem Betracht höchst trübe. Denn fast ohne jede Anregung durch bedeutende Kunstwerke, wie er dort war, verzehrte er sich fast in der ihm verhassten Porträtarbeit, ohne es, durch seinen siechen Körper oft längere Zeit gänzlich von seinem Berufe abgehalten, auch materiell vorwärts zu bringen. Doch war für ihn auch diese Zeit keineswegs eine verlorne; denn es blieb noch Musse und Kraft genug, im Componiren fortzufahren, worin ihm das erschlossene Vorbild des Giulio Romano, welches damals als sein malerisches Ideal neben dem plastischen der in Kopenhagen studirten Antiken vor seiner Seele schwebte, Impulse genug gab. Dazu nutzte er die Zeit wuchernd, um der Mangelhaftigkeit seiner wissenschaftlichen Bildung abzuhelfen, und wie er schon als Küferlehrling seinem Kunst-

trieb mit der Lectüre von Kröker's wohlanführenden Staffirmaler und mit Webb's Untersuchungen des Schönen in der Malerei*) eine — allerdings nur sehr dürftige — Nahrung zu reichen und solche auch in Kopenhagen aus Du Bos Betrachtungen und Gerhard Lairesse's Grossem Malerbuch zu ziehen gesucht, so wandte er sich jetzt an die grossen Dichter, welche ihm eine seinen Idealen homogene Stoffwelt darzubieten versprachen, und las vorzugsweise die Uebersetzungen des Homer, Äschylos, Sophokles, Euripides und Pindar, den Shakespeare, Ossian und Klopstock. Dazu kam der Umgang mit einem ihm gleichgesinnten Freunde, seinem nachmaligen Biographen Fernow, dessen Aufzeichnungen wir einen so wichtigen Theil der neueren Kunstgeschichte zu verdanken haben. Der Gedankenaustausch mit diesem einsichtsvollen und später bedeutend gewordenen Kunstfreunde mochte läuternd und belebend, nicht selten aber auch tröstend wirken, wenn auch Carstens' starke Seele, den maasslosen ihn umgebenden Widrigkeiten und Entbehrungen verbunden mit sich steigernder Kränklichkeit zum Trotz, in der Kunst, die sein Element, seine Religion, seine Seligkeit, sein Dasein war, einigen Trost und seine Erhebung fand, indem sie ihn Dürftigkeit wie Gebrechlichkeit vergessen liess. Seine Sehnsucht nach Italien aber und nach dem weiteren Schauen der in Mantua stückweise gekosteten Schätze, welche jemals stillen zu können immer unwahrscheinlicher sich darstellte, überwältigte doch manchmal seine sonst ungebeugte Fassung. Gedenkt doch sein Biograph eines Abends, an welchem ihm Carstens, nachdem das Kunstgespräch wieder länger bei jenen geliebten Zielen verweilte, von ungewöhnlicher Leidenschaftlichkeit aufgeregt und von inniger Wehmuth übermannt, weinend um den Hals fiel und sein widriges Geschick anklagte, das ihn an einen Ort gebannt, wo sein brennender Trieb sich unbefriedigt in sich selbst verzehre.

Endlich fanden seine Compositionen, welche, wie die noch erhaltenen »vier Elemente«, »Kassandra vor dem Königspalaste in Argos auf dem Siegeswagen des Agamemnon«, »Ossian und Alpin zur Harfe singend« und »Schlacht von Potidäa mit der Rettung des Alkibiades durch Sokrates« u. a.**), das zwar noch gährende, aber

---

*) Bekanntlich ein Plagiat und ganz aus Mengs'schen Kunstgesprächen zusammengestellt.

**) Sämmtlich im Museum und in der Goethesammlung zu Weimar. Die beiden letzteren gestochen bei *Müller*, Taf. 2 u. 3 (der Riegel'schen Ausgabe).

nichts desto weniger entschieden hervortretende Talent nicht verkennen liessen, den Weg zu einem Kenner und Gönner und zwar durch den als Dichter nicht unbekannten Bürgermeister Chr. Ad. Overbeck, welchem das Schicksal das Glück verliehen hatte, zwei der grössten Künstler unserer Zeit der Welt zu schenken, nemlich den einen, Carstens, als Beschützer, den andern, Fried. Overbeck, als Vater. Dieser führte ihm den reichen Rathsherrn Rodde zu, welcher, selbst Kenner und Sammler, dem Künstler nicht blos den Rath gab, nach Berlin überzusiedeln, wo er zu Ausbildung wie zu Verdienst mehr Gelegenheit finden könnte, sondern auch die dazu nöthigen Mittel in der uneigennützigsten Weise vorschoss. Um sich einzuführen, sandte Carstens seine vier Elemente in Oel gemalt zur Berliner Ausstellung voraus und war bald darauf (1788) selbst in Berlin, wo er noch sieben Kreide- und Sepiazeichnungen neben seinem Oelbild zur Ausstellung brachte.

Aber seine in dem Begleitschreiben des gesandten Bildes an den Minister ausgesprochene Absicht, »sich durch die Ausstellung der Künstlerwelt bekannt zu machen,« scheint sich nicht erfüllt zu haben, sondern er fuhr fort, in der Dunkelheit zu leben, und zwar in solchem Elend, dass er sich in den nächsten zwei Jahren oft buchstäblich auf Wasser und Brod angewiesen sah, da weder Zeichnungsstunden, noch einige für Buchhändler hergestellte Bücherillustrationen seine Bedürfnisse decken konnten und er selbst hungernd nicht mehr zur Porträtarbeit zurückkehren wollte. Seine 1789 ausgestellte Federskizze »der Engelsturz« *) hatte aber nachträglich den Erfolg der Erlangung einer Professur an der Gypsklasse der Akademie, womit allerdings auch wieder die Verfeindung mit den meisten Collegen verbunden war, da er die Bestallung nur unter der ausdrücklichen Bedingung der Unabhängigkeit vom Directorium annehmen zu wollen erklärt hatte. Merkwürdig erscheint dabei wieder sein in der tiefen Abneigung gegen das akademische Coteriewesen wurzelnder männlicher Entschluss, lieber auf Stelle und Einkommen zu verzichten und in Armuth fortzuleben, als demselben irgend eine seinen Anschauungen widersprechende Concession zu machen.

Nicht minder wichtig für ihn während seines Aufenthalts in Berlin wurde die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Genelli, welche

*) Im Museum zu Weimar. *Müller*, Taf. 4 u. 5.

damals (1789) eben von Rom zurückkamen und dadurch den nach Italien sehnsüchtigen Künstler vorzugsweise anzogen. Der Architekt Joh. Christ. Genelli namentlich kam ihm in jeder Weise fördernd entgegen, auch durch Vermittlung des ersten bedeutenderen Auftrags, der Ausmalung eines Saales des von dem Minister von Heinitz bewohnten Dorville'schen Hauses *), wie auch wahrscheinlich der ungefähr gleichzeitigen grau in grau ausgeführten Deckenmalereien im Schloss, worunter Orpheus in der Unterwelt und der Parnass, welche letztere noch erhalten sind. Der Erfolg dieser beiden Arbeiten und namentlich der leider verlornen ersteren brachte ihn endlich an das gewünschte Ziel, nemlich in die Lage, als Pensionär zu weiterer Ausbildung nach Rom gehen zu können (1792). Er mochte geglaubt haben, dort nicht blos seine Ideale in den Werken der antiken Meister wie des Cinquecento, sondern auch eine anregende Genossenschaft von gleichesanstrebenden jüngeren Künstlern zu finden. Allein er täuschte sich in letzterer Beziehung. Dort herrschte der französische Apparat von Thonmodellen, Wachsfiguren, Gliedermännern, Beleuchtungs- und Puppenkasten. Ihm, der die Hauptsache aller wahren Kunst in der Erfindung sah, musste es unerträglich erscheinen, dass jene Apparate das Erfinden auf ein blos mechanisches Puppenspiel zurückgebracht, »wo man ganze Compositionen aus kleinen Wachs- und Thonfigürchen in einem Guckkasten zusammenbaut, um ein kolossales Bild darnach zu malen«. Es war seinen Anschauungen völlig widersprechend, dass man in Rom statt die Werke eines Raphael und Michel Angelo zu studiren, auf das Modellzeichnen den meisten Werth legte und doch in dem Akt immer nur eine typische Figur, zu der man den Leisten im Kopfe habe, wiedergebe, so dass in den darnach ausgeführten Werken bald Antike bald gemeine Modellnatur in widriger Mischung, zusammengesucht in einzelnen Gliedern und Gewandfetzen und noch empfindlicher durch übertriebenen und nichtssagenden Ausdruck, theatralische Anordnung und unnatürlich gespreiztes Handeln entgegentrat. Für die eitle seelenlose Leere aber konnte ihn die Technik, in welcher ihm wohl viele überlegen waren, am wenigsten entschädigen, indem er darin selbst bis zur Ungerechtigkeit nur geist-

---

*) Die aus Philostrat entlehnten Gemälde, auf Papiertapete in Leimfarben gemalt, sind vor einigen Jahren bei Erneuerung des Saales (in dem jetzt Blücher'schen Hause am Pariserplatz) zerstört worden.

loses Machwerk, Pinselei, geschminktes Colorit und prunkende Armseligkeit erkannte. Unbeugsam in seiner Vorstellung der höheren Aufgabe der Kunst, wie er war, musste auch seine Verdammung des vorgefundenen Treibens rücksichtslos sein, die endlich in dem drastischen Verdict gipfelte, dass er das Ganze als einen ekelhaften Haufen unverdauten Quarks bezeichnete.

Wenn er nun auch in seiner ersten, schon in Berlin versuchten*) römischen Compostion, den Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron darstellend, zeigte, dass sein Schaffen mit seinen ausgesprochenen Anschauungen übereinstimmend und sein energisches Wort keine leere Prahlerei, sondern durch sein künstlerisches Vermögen berechtigt sei, so sah er sich doch in gesellschaftlicher Beziehung durch seine Rücksichtslosigkeit auch in Rom bald so vereinsamt, wie in Kopenhagen, Lübeck und Berlin, und einige Jahre vergingen, ohne dass er namhaften anderen Verkehr gepflogen hätte, als mit den grossen Geistern der Antike und des 16. Jahrhunderts im Vatican. War er schon von den Werken des G. Romano so wunderbar angeregt worden, dass die Nachwirkung der mantuanischen Fresken selbst noch in seinen letzten Werken durchklingt, so ward er jetzt von den raphaelischen Fresken entzückt. Michel Angelo's Riesengeist dagegen wirkte anfangs auf ihn niederschlagend, dann aber in stetiger Steigerung spannend. Wenn er daher auch selbst dem Raphael den Vorzug zu geben erklärt, so entfiel ihm doch nicht minder die Aeusserung, dass er unmittelbar nach dem Studium der Sixtina nicht in die Stanzen zu Raphael gehen könne, ohne eine gewisse Verstimmung zu fühlen, und die Durchsicht der Carstens'schen Werke möchte sogar geneigt machen, den Einfluss Buonarotti's auf ihn als grösser zu bezeichnen als den des unsterblichen Urbinaten. Nirgend mehr als vor dem jüngsten Gericht in der Sixtina konnte er, der schon zu Berlin Aehnliches gewagt, fühlen, was und wie viel er von dem Meister zu lernen habe.

Die Fortschritte, die mittlerweile Carstens in seinen eigenen Compositionen machte, waren überraschend. Die Härten, Formunschönheiten und Zeichenfehler verschwanden mehr und mehr; der Inhalt seiner Werke vertiefte sich und bei aller Selbständigkeit in

---

*) In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin. *Müller*, Taf. 9 der 2. Ausgabe.

der Wahl und Anordnung seiner Stoffe wehte der classische Geist, den er mit der römischen Luft einsog, immer deutlicher aus seinen Schöpfungen. Dass unter solchen Umständen Carstens auch sein Verhältniss zu Berlin beinahe vergass, ist für den, der das Gebahren einer genialen Natur zu beobachten Gelegenheit gefunden, leicht begreiflich. Unter gewöhnlichen Verhältnissen könnte diess tadelnswerth erscheinen, bei ihm nur entschuldbar. Er hatte seine innere Mission, deren er sich tief bewusst war, zu erfüllen und zu documentiren, neben welcher Aufgabe er die zwar wohlmeinenden aber weit beschränkteren Absichten seiner Gönner leicht aus dem Auge verlieren konnte; und wenn er diess, gedrängt von den akademischen Behörden, etwas derb andeutete und z. B. fallen liess, dass es »um blos seinen eingeschränkten Posten bei der Akademie zu versehen, seiner Ausbildung nicht weiter bedurft hätte«, so musste diess zu Missverständnissen, Einschreitung und endlich zum Bruche führen.

Kurz bevor die Pension von Berlin aus erlosch, hatte Carstens, den man in Berlin des unwürdigen Genusses derselben, der Grosssprecherei bei ungenügender Production u. s. w. beschuldigte, so viel geschaffen, dass er eine öffentliche Ausstellung seiner Werke veranstalten konnte, zu welcher er das Publikum in sein Atelier lud. Die Eröffnung dieser Ausstellung im April 1795 kann als der Tag der Taufe der neuen deutschen Kunst bezeichnet werden. Die Ueberfahrt des Megapenthes, eines üppigen Sybariten in die Unterwelt nach Lucian, welcher sich bald die vorausgehende Scene der Zurückbringung des entlaufenen Megapenthes zum Charonsnachen als Gegenstück anschloss, die Parzen, das Gastmahl des Plato, die Argonauten, die Helden im Zelt des Achill, Achill und Priamus, und die Geburt des Lichtes können als die ersten Zeugen der Wiedergeburt der classischen Kunst gelten und haben wie alle bahnbrechenden Werke ihren Werth bis auf den heutigen Tag noch nicht verloren.

Welcher Reichthum, welche Wahrheit und welche Concentration tritt uns zunächst in den Megapenthesbildern entgegen.*) Da harrt das verhängnissvolle Schiff auf den widerstrebenden Jüngling, den der Cyniker Cyniskus unter vergeblichem Zureden, der hämische Schuster Micyll mit derber Gewalt heranzerren. Am Ufer kauert

*) Im Museum zu Weimar. *Müller*, Taf. 23 und 17.

eine zögernde oder vorerst noch zurückgewiesene Gruppe, während eine andere sich beeilt, noch an Bord des bereits überfüllten Fahrzeugs zu gelangen. Beide zeigen unverkennbar das Studium des Schöpfers der Anghiari-Schlacht wie der Medicigräber, des grossen Michel Angelo, in der Kraft der muskulösen Gestalten, in der kühnen und doch so wahren Verschränkung der Ruhenden, in der eilfertigen Hast der das Schiff Besteigenden, überhaupt in der sicheren und ungezwungenen Linienführung und in den meisterhaften Verkürzungen. Im Schiffe selbst steht Charon am Steuer; von den im Schiffsraum Zusammengedrängten scheinen die einen in traulicher Unterredung, andere, umgeben von Zuschauern, leidenschaftlich im Spiel der Mora begriffen, wenige in Trauer, die meisten in höhnischer Erwartung der Heranbringung des Flüchtlings. Dieser sehen namentlich die Parze und Mercur, die in sinnigem Ernst am Schiffsvordertheil stehen, entgegen, selbst in classisch göttlicher Hohheit das Gewühl überragend. Die Scene ist in dem der Entstehung nach etwas jüngeren Ueberfahrtsbilde verändert; das Segel ist gebläht, Charon, dessen Bart im Winde flattert, stösst vom Lande. Am Hintertheil sitzt Klotho, die Liste der Todtenfracht überlesend, Mercur (wohl die schlechteste Figur, weil am wenigsten menschlich bewegt und ängstlicher an classische Vorbilder sich anlehnend) weist auf den Mast hin, an welchen der verzweifelnde Megapenthes von Cyniskus gebunden wird. Auf dem Nacken des Unglücklichen sitzt Cyrill, der sonst keinen Platz mehr im Nachen gefunden, denselben aber, weil es ihn ebenso drängte dem Leben zu entrinnen, wie Megapenthes zu zögern sucht, schwimmend erreicht hatte. Die herrliche Gruppe ist Gegenstand der höhnischen Betrachtung der Schiffsgesellschaft, von welcher nur ein kleiner Theil der Männer der Verzweiflung, der Frauen der Trauer sich hingibt. Die verschiedenen Typen sind von dem sprechendsten Ausdruck, die in lässiger Verschränkung am Schiffsrand kauernden Männergestalten besonders von grossartiger, wenn auch keineswegs fehlerfreier Zeichnung.

Nicht minder bedeutend erscheinen seine singenden Parzen. Mehrmals hatte er auch schon früher um den ihm verhassten Aktstudien, in welchen er seinen Sinn für classische Formschönheit eher abzustumpfen befürchtete, zu entgehen, sich Gestalten, deren Composition in der beabsichtigten Stellung ihm mit der Kohle nicht gelingen wollte, erst modellirt, um sich dadurch der Form im Runden bewusster

und über ihre Erscheinung in der Fläche klarer zu werden. Dasselbe versuchte er bei einer Wiederholung des Parzenbildes mit der Atropos, von welcher sich ein Originalabguss*) erhalten hat. Es mochte ihm Bedürfniss gewesen sein, sich auch der nackten Frauenschönheit in ähnlicher bewegter Erscheinung zu bemächtigen, wie er diess bisher vorzugsweise in männlichen Gestalten angestrebt hatte. Auch an ihr erkennen wir den Einfluss des Schöpfers der Mediceergräber; doch ist die Behandlung des Rumpfes den classischen Vorbildern nicht so ferne und die Formenbildung überhaupt weniger gedrungen. Die ganze Bedeutung dieser Schöpfung aber lässt erst der Vergleich mit dem ungefähr gleichzeitigen (1790) des Gottfried Schadow am Grabdenkmal des Grafen v. d. Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin erkennen.

Die leichte Meisterschaft in der Composition, wie sie der Künstler gewonnen, dem sie als das erste und letzte der Kunst galt, zeigt sich selbst wieder mehr als in den Parzen im Gastmahl des Platon.**) Im Triclinium des Agathon lagern die vom Gastfreund Geladenen auf den Pfühlen, Alkibiades, in der lässigen Weise des bereits Trunkenen, die Beine verschränkt, drückt eben dem Sokrates den Kranz auf das Haupt und hält dem die Lobrede, »der allein von allen Sterblichen den Kranz verdiene«, während Sokrates in sinniger Gemächlichkeit lauscht. Die Aufmerksamkeit des grössten Theils der Gelaggruppe ist bedeutsam auf den Vorgang concentrirt, so dass der Moment in packender Durchführung erscheint.

In dem Argonautenbilde, 1792 gezeichnet,***) erkennen wir noch den Anfang der römischen Studien, wie die Nachwirkung der berliner Bearbeitung in der zu derben, durch die Meister des Cinquecento noch ungeklärten Formengebung, wobei der durch die Repliken vergröberte Heraklestypus noch vorherrscht. Meisterhaft sind in-

*) Mit der Umrisszeichnung (Müller, Taf. 18) im Museum zu Weimar. Nachgüsse in vielen Gypssammlungen, von Fried. Tieck ergänzt im Gewerbemuseum zu Berlin.

**) Ob noch in der Villa Torlonia vor Porta pia, wo sie Uexkull sah (Lützow Zeitschr. 1870, 159), ist zwar nicht widerlegt, weil nur die Gall. Torlonia darauf untersucht ward, aber zweifelhaft. Riegel, Carstens. S. 365. Aquarellcopie von Koch im Thorwaldsenmuseum und in der Baron Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe Umrissstich bei Müller. Taf. 16.

***) Museum zu Weimar. Müller, Taf. 13 und 14.

dessen auch hier die Composition, die Gestalt des Jason und besonders die beiden Knaben in ihrer ungezwungen classischen und von aller Süsslichkeit freien Motivirung.

Von den beiden Darstellungen aus der Ilias, die »griechischen Helden den Achill vergeblich zu beschwichtigen suchend«, und »Priamus die Leiche Hektors von Achill erbittend«,*) ist namentlich die letztere durch Schönheit der Zeichnung und Tiefe des Ausdrucks hervorragend. Die anmuthvolle Hintergrundgruppe, die von Hermes eingeführte Polyxena darstellend, welche der Künstler nach Philostrat hinzugefügt hat, beweist, dass es demselben keineswegs unvergönnt war, auch zartere Saiten anzuschlagen und das wohllautendste Idyll neben den energisch epischen Charakter des Uebrigen zu stellen. Auch Achill zeigt hier den Herakles-Typus völlig überwunden und tritt uns in wahrhaft classischem Ebenmaass jungmännlicher Schönheit entgegen.

Nicht minder reizvoll, formschön und empfunden erscheint das Blatt »Ganymed von dem Adler entführt«.**) Dass aber Carstens auf die titanisch markige Art, wie sie vorher seinen Styl beherrschte und durch Michel Angelo ihre weitere Nahrung empfing, nicht verzichtete, wenn er seinen Stoff dem vorolympischen Mythos entlehnte, zeigt besonders die »Geburt des Lichtes«,***) in welcher er vielfach seinen Meister in der Sixtina berührte. Aehnlicher Art war wohl auch die verschollene Temperamalerei »Raum und Zeit« nach Kant, welche seit ihrem Erscheinen bis jetzt ihres aprioristischen Gegenstands wegen über Gebühr verunglimpft worden ist. Wenn z. B. Goethe eine solche Stoffwahl die tollste Erscheinung nennt, die vor dem jüngsten Tage der Kunst vorhergehen kann, und auch der mildere Schiller die Notiz mit dem Xenion beantwortete:

„Zeit und Raum hat man wirklich gemalt,. es steht zu erwarten,
Dass man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt,“

so hat H. Riegel dagegen mit Recht geltend gemacht, dass Carstens alle Bedenken überwunden haben würde, wenn er die beiden Figuren Uranos und Kronos die Personificationen des unendlichen Himmelsraumes und der ewigen Zeit genannt hätte. Personificationen, die

*) Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 19 u. 20.

**) Ebenda. Müller, Taf. 15. Das für Lord Bristol darnach in Oel ausgeführte Bild ist verschollen.

***) Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 21.

wir bei den Alten bewundern, sollten aber, wenn jetzt geschaffen, nicht Tollheit genannt werden.

Diese und noch einige andere Compositionen bildeten die epochemachende Ausstellung, welche in den Frühlingsmonaten des Jahres 1795 das kunstsinnige Publikum nach Carstens Atelier in der Casa Batoni zog. Die Italiener und Engländer, darunter vornehmlich die Künstler, verhehlten ihre Anerkennung nicht und bewunderten die Stylverwandtschaft mit den Meistern des Cinquecento, wie die grossartige Selbständigkeit und Unberührtheit der eben herrschenden Manier gegenüber. Die französischen und meisten deutschen Künstler dagegen suchten sich für die ihnen unbequeme Erscheinung zu rächen durch kleinliches Tadeln des Einzelnen, wie durch Herabsetzung des Künstlers zum Skizzirer, der doch nicht im Stande wäre, ein Bild in Oel zu malen. Freilich hatte diesen Carstens selbst zu einer Beurtheilung seiner Maltechnik klüglich keine Gelegenheit gegeben, indem er kein einziges Oelgemälde ausstellte, wohl weil er seiner technischen Schwäche sich bewusst war, und um, wie er selbst äusserte, »der Menge von Pinselern, die das ganze Verdienst der Kunst nicht im Colorit (denn das wäre etwas reelles), sondern im mechanischen Handwerk sehen, und die dann blos dieses und nichts anderes an seinen Arbeiten würden beurtheilt haben, nicht in die Quer zu kommen.« Nur einige begabte deutsche Maler gingen von der herrschenden französischen Weise zu seinen Principien über, in welchen sie auch ihre längst verschollenen Collegen überflügelt und eine dauernde Stelle in der Geschichte der Kunst gefunden haben.

Ebenso verschieden, wie das Urtheil der deutschen Künstlerschaft in Rom, war auch das der deutschen Literatur und in Deutschland überhaupt. Fernow hatte eine natürlich anerkennende Besprechung der Ausstellung im deutschen Merkur (1795 Nr. 6.) publicirt. Wahrhaft begeistert schildert auch der Architekt Genelli den Eindruck, den einige von der römischen Ausstellung weg nach Berlin gelangte Werke auf ihn gemacht haben. Er rühmt »die Ruhe der Scenen, die individuelle, im Stillen thätige Seelenkraft, überall, im Gott, im Helden wie in der Volkskarrikatur charakteristisch wirkend, wobei Jeder so unbekümmert um sich, so ganz einig mit sich selbst erscheine, dass man fühle, diess seien wahre Menschen . . . Du bist dazu geboren, schliesst Genelli, das innige Grossgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden gibt, das überhaupt dem Alterthum eigen

ist, gross und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.« Dagegen war unter der Aegide der beiden Dichterfürsten 1797 in den »Horen« ein Aufsatz von dem Maler Friedr. Müller erschienen, welcher als der Vertreter der herkömmlichen Manier die Ausstellung und Carstens selbst möglichst herabsetzte. Kein Wunder, dass die Meinungen getheilt, ja sogar vorwiegend dem Künstler ungünstig blieben, bis die allgemeine Kenntnissnahme von den Schöpfungen selbst jenen Umschlag zu seinen Gunsten bewirkte, den wir auch bei Goethe*) finden. Diesen Umschlag hatte freilich Carstens nicht mehr erlebt, sondern inzwischen einen Ausgang genommen, der elend genannt werden müsste, wenn ihn nicht das Bewusstsein seines Werthes und die Verehrung einiger treuer Freunde, welche ihn hoffen lassen konnten, dass seine Mühen nicht ohne Nachfolge und der von ihm gebahnte Weg weiterhin nicht unbetreten bleiben würde, über alle Widerwärtigkeiten erhoben und selbst mit dem Tode versöhnt hätten.

Der Künstler hatte noch während der Ausstellung ein Werk geschaffen, das vielleicht die vollendetste unter seinen Schöpfungen zu nennen ist: »die Nacht mit ihren Kindern« (nach Hesiod).**) Die Composition, zu welcher der Künstler durch eine Stelle bei Pausanias in dessen Beschreibung des Kypseloskastens (V. 18. 1.) entfernt angeregt war, stellt den Schlaf und Tod im Schoosse der ihren Mantel über sie breitenden, leise nach vorn geneigt sitzenden Nacht dar. Neben dieser sitzt Nemesis, den Blick ab- und in die Ferne gewandt, während im Hintergrunde die verhüllte Schicksalsgöttin das Buch hält, aus welchem die Parzen singen. Am Gesammtaufbau wäre vielleicht das architektonische Gebrechen zu tadeln, dass die Gestalt der Nemesis an der gegenüberliegenden Seite keine Entsprechung findet, und dass auch sonst diese Seite nicht im vollen Gleichgewicht steht; die Hauptfiguren aber gehören wohl zu dem schönsten, was die neuere Kunst überhaupt geschaffen hat. Charakteristik, Wärme der Empfindung, Gehalt, Bedeutung der Motive und

*) Winckelmann und sein Jahrhundert. Tüb. S. 325. ff.

**) Museum zu Weimar, woselbst auch schöne Gewandstudien hiezu. Müller, Taf. 22. Das danach für den Bar. v. Knuth aus Dänemark hergestellte Oelgemälde ist verschollen. Zwei sorgfältige Aquarellcopien von J. Koch (im Thorw.-Mus. zu Kopenhagen und in der Marschall'schen Samml. z. Carlsruhe), Stich von Thäter 1839) im Kupferatlas zur Raczynski'schen Geschichte der neuern deutschen Kunst.

Formenschönheit erlauben es sogar, dieses Werk mit den höchsten Kunstschöpfungen zusammenzuhalten. Das eingehendste Studium Raphaels leuchtet uns hier ebenso unverkennbar entgegen, wie sonst zumeist das Michel Angelo's, und doch ist nichts entlehnt, als der Geist der Auffassung, und alles erscheint als freie und neue Erfindung.

In dem Gefühl seiner Fortschritte und zugleich in dem Bewusstsein, dass hiezu die römische Luft und die Anregung, die hier Alterthum und Cinquecento, ja selbst das Leben darboten, unerlässlich und dass die Rückkehr nach dem Norden dem Künstler so viel sein würde, als ein »bis hieher und nicht weiter«, entschloss sich nun Carstens das wieder einlenkende Entgegenkommen des Curatoriums der berliner Akademie, welches durch den Erfolg der Ausstellung und durch die hierüber nach Deutschland gelangten Berichte von dem Misstrauen gegen seine Thätigkeit und Tüchtigkeit geheilt zu sein schien, damit zu beantworten, dass er zwar der Aufforderung, seine Werke auch zur berliner Ausstellung zu senden, mit drei Stücken entsprach, zugleich aber auch bestimmt erklärte, da ihm doch keine Aussicht auf weitere Verlängerung seines Urlaubs mit Stipendium eröffnet sei, überhaupt nicht mehr nach Berlin zurückkehren, sondern in Rom bleiben zu wollen. Damit war nun allerdings den Absichten des Curatoriums in einer Weise entgegengetreten, die dem Künstler ernstliche Verlegenheiten bereiten konnte. Der vom Standpunkte des »Staatshaushalters der von Sr. Majestät ihm blos zum Wohl des Staats anvertrauten Gelder« aus mit Recht entrüstete Minister v. Heinitz warf ihm daher nicht blos den unverzeihlichsten Undank vor, sondern forderte, da Carstens die Verbindlichkeiten, unter welchen ihm in den drei Jahren seines römischen Aufenthalts Professor-Gehalt und Reisezulagen bezahlt worden waren, nicht erfüllt habe, die indebite genossene Summe zurück. Diese Rückforderung erwies sich nun glücklicherweise allerdings als leere Drohung, welche auch der Minister auf die würdige und eingehende Erwiderung des Künstlers hin wieder fallen liess, indem er mit einem gemässigten Erlass im März 1796 die ganze Verbindung abbrach. Die Erklärung, welche Carstens am Schlusse seines Schreibens über seine Stellung in naiver, aber wahrhaft classischer Weise gegeben hatte, konnte nicht ohne Eindruck geblieben sein: »Nicht der berliner Akademie, sondern der Menschheit gehöre er an, und es sei

ihm nie in den Sinn gekommen, sich für eine Pension, die man ihm für einige Jahre schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen; er könne sich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden und werde nach seinen Kräften fortfahren, sich mit seinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse er doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen Armuth, ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches, hilfloses Alter bei seinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um seine Pflicht und seinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Ihm seien seine Fähigkeiten von Gott anvertraut und er müsse darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit er nicht bei der einstigen Rechnungsablage sagen dürfe: »Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben.«

Inzwischen hatte Carstens in angestrengtester Thätigkeit fortgeschaffen und theils auf Verlangen Wiederholungen in Oel, Aquarell und Kreide ausgeführt, theils neue Compositionen entwickelt. Von den letzteren sind ausser den bereits besprochenen Werken »Einschiffung des Megapenthes« und »Nacht« hervorzuheben: »der Kampf der Titanen und Götter«, »das Traumorakel des Amphiaraos«, »Oedipus in Kolonos«, und »Homer dem Volke seine Gesänge vortragend«. »Bacchus den Amor tränkend« und »Fingal's Kampf mit dem Geiste von Loda«, von welchen beiden man früher die Originalausführungen in Oel*) zu besitzen glaubte, haben ihre vorzugsweise darauf gegründete Bedeutung dadurch wieder verloren, dass ihre Aechtheit zwar nicht widerlegt, aber zweifelhaft gemacht worden ist. Das letztere Werk zeigt überdiess, dass es auch ihm nicht ungestraft blieb, wenn er sich von der classischen reinen oder heroisirten Menschlichkeit in das Reich ungriechischer und, weil nicht von den antiken Meistern durchgebildet, ungeschlachter Geisterwelt verstieg, wie auch, wenn er sich auf den Boden der Romantik wagte und die classische Nacktheit mit mittelalterlichem Rüstzeug und Costüm vertauschte. Wie sehr er sich namentlich hierin auf einem seiner Natur nicht

*) In der Gemäldegallerie von Christiansburg zu Kopenhagen No. 533 u. 534. Der Carton des ersteren befindet sich im Museum zu Weimar. *Müller*, Taf. 24. Das dem Gemälde zu Grunde liegende Aquarell des letzteren im Besitze der Gebrüder Ekman auf Gubbero bei Gothenburg. Umrissstich nach einer Fernow'schen Durchzeichnung bei Müller, Taf. 28.

homogenen Gebiete bewegte, zeigen auch zwei andere Compositionen dieser Zeit, »Faust in der Hexenküche« *) und »der Kreis der Liebenden aus Dante's Hölle« **) und namentlich die erstere, deren Schwäche durch die Cornelius'schen Arbeiten recht eclatant wird. Auch in dem Dantebild ist der Contrast zwischen der Gruppe des Virgil mit Dante und dem Höllenreigen, selbst Francesca da Rimini mit dem Geliebten nicht ausgenommen, empfindlich genug.

Dagegen zeigt »der Kampf der Titanen und der Götter« ***) den Künstler wieder in seinem Felde und in ganzer Meisterschaft. Als das bedeutendste Blatt nächst der »Nacht mit ihren Kindern« aber dürfte die Philostrat (I. 27) entnommene Composition »das Traumorakel des Amphiaraos« †) zu bezeichnen sein. Hinsichtlich der Anordnung und der Entsprechung im Raume nicht ganz frei von Gebrechen zeigt diese zum Theil geradezu den Geist und die Formgebung des grossen Urbinaten. Zur Linken thront die Wahrheit, das Antlitz voll tiefen Ernstes dem Doppelthor der Träume zugewandt, durch dessen einen (elfenbeinernen) Bogen in blühender Schönheit und Fülle die Freiheit tritt. Allein sie ist ein eitles Trugbild, und unter dem anderen (hörnernen) Bogen sieht man den Krieg, die Geissel über die gefesselte Menschheit schwingend. In der Mitte steht der Traumgott, selbst auf die Vision hinweisend. Dass die Composition unter dem Eindruck der Zeitereignisse entstanden, ist mit Recht geltend gemacht worden, wenn auch die Hinweisung auf Napoleons Auftreten und dessen aus der Revolution hervorgehende Tyrannei als Anachronismus bezeichnet werden muss.

Nicht auf völlig gleicher Höhe stehend, aber doch von rührender Schönheit erscheint die Begegnung des Theseus und des blinden Oedipus im Hain von Kolonos, welcher Darstellung etwa ein Jahr später die auch durch ihren architektonischen Aufbau bemerkenswerthe Composition »Oedipus entdeckt seine frevelhafte Ehe mit

---

*) Museum zu Weimar. Müller, Taf. 32.

**) Ebendaselbst nebst 4 Studienblättern. Gestochen von *C. G. Rahl.* Umrissstich Müller, Taf. 30.

***) Leicht aquarellirte Zeichnung im Museum zu Basel No. 53. Nach der Koch'schen Aquarellcopie im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen gestochen von *Ruscheweyh.*

†) Museum zu Weimar. Gest. von J. Thäter (Förster's Denkmäler), im Umriss von Müller, Taf. 25.

Jokaste«, beide dem Sophokles entnommen,*) folgte. War damit, wie mit der ebenfalls späteren, aber trotz ergreifender Einzelheiten weniger gelungenen Composition aus Aeschylus »Sieben vor Theben«, »Eteokles Aufbruch zum Kampf gegen Polyneikes«,**) den Tragikern Genüge geschehen, so musste dem Homer noch eine besondere Huldigung zu Theil werden in der Composition, welche den Dichter dem Volke seine Gesänge vortragend darstellt.***) Kann man auch hier wieder die etwas einseitige Anordnung wie die allzugedrängte Zuhörerschaft nicht billigen, so danken wir doch gerade dem letzten Ueberreichthum eine Fülle von Charakteren und ausdrucksvollen Köpfen, welche deutlich zeigen, dass seine Erfindungsgabe unerschöpflich war; nichts zieht indess von dem geistigen Mittelpunkte. dem Vortrag des blinden Sängers, ab, der selbst anspruchslos im Kreise steht.

Einen grossen Theil der beiden auf die Ausstellung folgenden Jahre scheint jedoch Carstens durch einen Cyclus in Anspruch genommen worden zu sein, welcher auf 24 Folioblättern die Argonautensage†) zum Gegenstande hatte. Vielleicht erscheint jedoch den Kennern der schwer erreichbaren Originale das aus den Stichen geschöpfte Urtheil nicht ungerecht, dass man an manchen der Blätter den gewöhnlichen Nachtheil cyclischer Schöpfungen, welche häufig die einzelnen Theile nicht zu durchschlagender Vollkraft reifen lassen, wie auch die lähmende Wirkung des immer drohender nahenden Todes, der übrigens bei Carstens seinen Schatten weiter als sonst in's Leben geworfen, zu gewahren glaubt.

Die oben gerühmte Composition aus König Oedipus war nemlich zu Ende des Jahres 1797 schon grossentheils auf dem Krankenlager entstanden, welches den Künstler, der an einem bereits angebornen und immer stärker auftretenden Brustübel litt, nun in immer engeren Banden festzuhalten begann. Die ersten Monate des folgenden Jahres schienen einige Besserung zu bringen, und mit frischer Hoffnung machte sich der Künstler an eine neue Schöpfung, »das

*) Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 31 u. 41.

**) Museum zu Weimar. Müller, Taf. 40.

***) Goethe'sche Sammlung und Museum zu Weimar, im letzteren hiezu 5 Studienblätter. Müller, Taf. 33—38.

†) Im Besitz des Grafen Moltke-Nütschkau in Frydenland. Gest. von J. Koch.

goldene Zeitalter« *) nach Hesiod, konnte jedoch diesen seinen Schwanengesang nicht mehr vollenden. Mitten in der Heiterkeit jener Vorstellung, in welche sich seine Phantasie versenkt hatte, selbst noch in liegender Stellung skizzirend und bis zur letzten Stunde sich in Kunstgesprächen ergehend, erreichte er sein irdisches Ziel am 25. Mai 1798. An der Pyramide des Cestius ist seine neuerlich wieder aufgefundene Ruhestätte.

Werfen wir nun einen Blick zurück auf die kunstgeschichtliche Stellung des grossen Regenerators. Was unmittelbar vor ihm lag, erschien ihm und mit Recht als verurtheilenswerth: von Schulzusammenhang mit der Malerei seiner Zeit ist kaum eine Spur zu finden. Daher auch seine fast zu weit gehende Abneigung, selbst in technischer Hinsicht von seiner künstlerischen Umgebung zu entnehmen, sein fast an selbstvernichtenden Eigensinn gränzender Entschluss, als Autodidakt und auf ganz eigenen Wegen seinem Ideale nachzugehen. Nichts war auch seiner ganzen Natur widersprechender als Eklekticismus und Compromiss, nichts unmöglicher als Concessionen an ein System, welches ihm als von Grund aus verrottet erschien.

Es hatte freilich nicht an Geistern gefehlt, welche in einer seinen Anschauungen ganz verwandten Weise demselben Ziele auch schon vor ihm zugewandt waren. Solche waren unter den Künsten in der deutschen Musik und Poesie aufgetreten und auch die Wissenschaft hatte das Banner der Classicität schon vor ihm entrollt. Allein davon hatte der mangelhaft gebildete Künstler, damals als sein Entschluss und seine Richtung bereits feststand, kaum mehr als eine dunkle Ahnung, wenn er auch später, als er hierin das in den Jugendjahren Versäumte nachholte, daraus die erfreuliche Bestätigung von der Richtigkeit seines Ziels und von der hoffnungsvollen Zukunft seines Ringens gewinnen mochte. Zu seiner Zeit war der Weg, auf welchen selbst die Plastik angeregt und gefördert durch Winckelmann bereits eingelenkt hatte, im Gebiete der deutschen Malerei noch in Dämmerung gehüllt, und merkwürdiger Weise war gerade diese Lieblingskunst der modernen Cultur auffallend hinter dem übrigen Um- und Aufschwung zurückgeblieben. Der Geist der Revolution hatte bereits alle Cultursphären durchzuckt und seinen zündenden

*) Im Mus. zu Kopenhagen. Aquarellcopie v. Koch bei Marschall. Müller, Taf. 43.

und säubernden Wetterstrahl in alle Gebiete geschleudert, nur in der Malerei war der Geist des greisenhaften Zopfthums geblieben. Hier überdiess mit einer Zähigkeit, welche den Regenerator fast mit Nothwendigkeit zum Märtyrer machen musste, um so mehr, als die bahnbrechenden Geister auf anderen Gebieten ihm nicht blos nicht unterstützend, sondern geradezu feindlich gegenüber traten. Selbst ein Goethe hat ihn erst spät verstehen und schätzen gelernt, und die unter der Aegide der beiden grossen Dichter stehenden Horen hatten Müller's unverzeihlicher Nothwehr des durch Carstens' Revolution bedrohten künstlerischen Zopfthums ihre Spalten geöffnet. Allein selbst das Gewicht der Dichterfürsten konnte ihn nicht wankend machen. Auch die denkbar ungünstigsten Lebensverhältnisse konnten ihn nicht zurückschrecken, weder das Dornengestrüpp seiner Jugendjahre, welches selbst den Anfang seines Weges so lange seinen Augen entzog und durch das er sich nicht ohne die schmerzlichsten Erfahrungen Bahn brechen musste, nicht die abstossende Haltung der Kopenhagener Akademie und das absprechende Urtheil des hervorragendsten Lehrers derselben, des Malers Abilgaard, nicht die bittere Enttäuschung, welche er in dem Kunsttreiben seiner Zeit fand, die Noth und zahllosen Widerwärtigkeiten, mit welchen er in Kopenhagen, Lübeck und Berlin zu kämpfen hatte, wie die Gebrechlichkeit seines Körpers. Auch nicht die Erfahrungen mit der römischen Künstlerwelt, die bitteren Missverständnisse mit dem Curatorium der berliner Akademie, die Nichterfüllung seiner Hoffnung, zu einer monumentalen Arbeit herangezogen zu werden, an welcher er seinen Genius anders als in mehr studienartiger Weise hätte entfalten und der Welt seine Sendung grossartiger beweisen können. Um dieses Ziel zu erreichen, würde er sogar nach Berlin zurückgekehrt sein, wie aus seinem Schreiben an v. Heinitz vom 31. Januar 1795 hervorgeht, in welchem er die Hoffnung ausspricht, dass der König ihn mit der Ausmalung eines grösseren Raumes betrauen werde. Die schnöde und missverständliche Vernichtung dieser Hoffnung, wie sie das Antwortschreiben des Ministers enthielt, mag viel zu dem weiteren Verhalten des Künstlers und zu dem Entschlusse beigetragen haben, Rom nicht mehr zu verlassen. War er aber darauf angewiesen, ohne Aussicht auf monumentale Ausführung seine Compositionen fast ausschliessend als Studienblätter für seine Mappe zu skizziren, in welches Gebiet ihn übrigens auch das Bewusstsein, dass seine Kraft nicht

im Pinsel, sondern in der Zeichnung lag, zu bannen schien, dann wandelte er seinen Lehrgang lieber an der Hand der grossen Meister, die vom Vatican aus auf ihn wirkten, wie in der an solchen Hilfsmitteln weit ärmeren nordischen Hauptstadt. Um aber auch nur diesen zu vollenden, und sich seinem Ideale wenigstens möglichst zu nähern, musste er wuchern mit seiner Zeit; denn er fühlte es und sprach es aus, dass ihm nur noch eine kurze Spanne Lebens vergönnt war, welche er nicht noch weiter durch die verhasste Brodarbeit, wie das in Lübeck betriebene Porträtzeichnen oder das Lehren an einer Kunstschule zersplittern wollte. Denn

„Zeigen nur wollt' ihn der Welt das Geschick".

wie auch er der Welt die Bahn nur zeigen sollte, auf welcher die wahre Kunst wiedergefunden werden konnte, ohne selbst ein vollendetes Kunstwerk hinstellen zu können, an welches sich der Ruhm seines Namens hätte knüpfen können.

Wenn aber auch seine Bedeutung zu seinen Lebzeiten nicht in ihrem ganzen Umfange gewürdigt worden ist, so haben doch gerade einige hervorragende Talente unter der Kunstwelt sich ihm in bewundernder Verehrung eng angeschlossen und der kleine Kreis erweiterte sich bald nach seinem Hingang beträchtlich. Wie zwei seiner Freunde, Fernow und J. Koch, gleichsam die Kunstwissenschaft und die praktische Kunst repräsentirend, sich um die Ehre stritten, dass der edle Kämpe in ihren Armen verschieden, so ward ihm auch das Glück zu Theil, einen entsprechenden Herold seines Wirkens in dem erstgenannten zu finden, dessen musterhafte Biographie des Künstlers für die skizzenhafte Unvollendung der Mehrzahl seiner Werke einigermaassen entschädigt und über deren Entstehung und Intention wichtige Aufklärung gibt. Bei Betrachtung dieser aber möge uns Fernow's Wort vor harten Urtheilen wie selbst die eines G. Schadow, zurückhalten: »Gedanke und Composition waren der Abdruck seines inneren Reichthums, die Ausführung seiner Erfindungen dagegen war das Bild seiner äussern Armuth und Beschränkung.«

---

# Fünftes Capitel.

## Die deutschen Classicisten.

Wächter und Schick. Koch und die Landschafter. — Der Thorwaldsen'sche Kreis. — Schinkel's Anfang.

Von den deutschen Malern, welche in die durch Carstens geebnete Bahn eintraten oder eine verwandte Richtung anstrebten, ragen besonders drei Söhne des deutschen Südens hervor, die freilich nicht mit der Integrität zur Aufnahme seiner Principien gelangten, welche zu vollem Erfassen derselben nothwendig gewesen wäre. Denn alle hatten ihre Studien bereits gemacht und zwar auf anderen Wegen, und hatten in Rom nur die Vollendung derselben gesucht und erwartet, statt derselben aber dort den vollzogenen Umschwung gefunden, welchem sie sich nun zwar mit bestem Willen und von ganzem Herzen anschlossen, ohne sich jedoch von der Tradition und der französischen Schule noch vollkommen befreien zu können.

Am wenigsten vermochte der ehrliche *G. F. E. v. Wächter*,*) geb. zu Balingen 1762, dem zu spät erkannten Ideale zu folgen. Als neunzehnjähriger Jüngling war er von der Carlsschule weg nach Paris gelangt, wo damals David's Stern im Zenith stand. Von den

*) *D. F. Strauss.* Zur Erinnerung an den Maler Eberhard Wächter. Kleine Schriften. Lpz. 1862. VIII.

früheren Werken dieses Künstlers scheinen nur »Belisar an der Porta Pinciana«, »Andromache den Leichnam Hektors beweinend« und der »Tod des Sokrates« auf die in sich selbst versenkte und etwas zaghaft schwärmerische Natur des jungen Deutschen, die bei dürftiger Phantasie sogar in der Stoffwahl von den Einflüssen der Vorbilder abhängig war, anregender gewirkt zu haben, als die gewaltigen Werke aus der altrömischen Geschichte, denen David seinen Ruhm hauptsächlich verdankte. Die französische Revolution riss ihn zwar aus den Geleisen und aus Paris; doch war der Eindruck der französischen Schule selbst in Rom und durch Carstens, welchem er sich in persönlicher Freundschaft näherte, nicht mehr zu verwischen. Denn so wenig er seinem ersten Meister bis zur Höhe des Horatierschwurs oder des Raubes der Sabinerinnen zu folgen vermochte, so wenig konnte sich ihm das Wesen eines Carstens im ganzen Umfange, in seiner epischen wie dramatischen Kraft erschliessen, wenn er auch von dessen Grösse eine Ahnung hatte. In dem Bewusstsein aber, seine Fittiche nicht so entfalten zu können, lag der Grund zu seiner demüthigen Verehrung, welche er dem frühentrissenen Freunde immerdar bewahrte und wiederholt aussprach, wie der melancholische Zug von Resignation, der durch seine Werke und Aeusserungen hindurchgeht. Er spricht sogar davon, dass das Aufgeben der Kunst für ihn das Beste wäre, doch könne er, wie er an Baron Uexkull in wahrhaft rührender Weise schreibt, »sich nicht so leicht eine Täuschung benehmen, die ihn gewissermaassen am Leben erhalte. Einen aus Liebe Dahinsterbenden könnten seine schwindenden Kräfte nicht anders gesinnt machen, nur mit dem letzten Hauche verliere dieselbe. Auch könne Gewalt einen Wurm zerstören; aber er windet sich so lange, bis er zernichtet ist. In diesem Verhältnisse stehe er zur Kunst.« Der Zwiespalt seiner Principien hinsichtlich der französischen und Carstens'schen Richtung wurde durch seine auch anderen Eindrücken gegenüber allzu weiche Natur noch gesteigert, indem die romantische Strömung auch an ihm nicht vorüberging. Ja er gehört sogar zu den allerersten, welche die Grundsätze der Nazarener aussprachen und zwar längere Zeit, ehe es eine romantische Schule gab. »Ich glaube, schreibt er an den obengenannten Gönner, der reinste und schönste Styl herrschte von Masaccio bis Fra Bartolommeo, dann verlor sich nach und nach die Naivetät.« Schon bei Andrea del Sarto glaubt er den Verlust zu fühlen. Ander-

seits aber war er geneigt, einen Domenichino, Poussin und Lesueur gleich hoch zu stellen. Kurz es gebrach ihm an Haltung und Entschiedenheit, wie er denn beispielsweise ebenso wie nachmals die Mehrzahl der Romantiker, aber wie Mengs zum Theil seiner römischen Braut und nachherigen Gemahlin wegen, zum Katholicismus übertrat, ein Jahrzehent später dagegen die Richtung der Nazarener wieder einem energischen Tadel unterzog.

Dieser Zerfahrenheit seiner Principien entsprechen auch seine Werke, von welchen sich die Mehrzahl im k. Museum zu Stuttgart und in der Baron Uexkull'schen, jetzt Baron Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe befinden. So zeigen seine Compositionen in Kreide- und Federzeichnung, welche aus seiner römischen Zeit stammen, sein ernstes Bemühen, in Carstens Fussstapfen einzutreten, wie die Geburt Pindars, Antigone u. s. w., während er in anderen, wie in seinem Belisar, trotz des Rathes, den er sich hiezu von jenem erholte, doch den französischen Nachwirkungen nicht zu entgehen vermochte. Vielleicht würde sich der Conflict der Grundsätze, in welchen er gerathen war, geklärt haben, wenn seine langsam reifende Künstlernatur bei noch längerem Aufenthalt in Rom sich vollkommener hätte entwickeln können. Aber ehe noch die grossen Vertreter der zweiten deutschen Kunstperiode sich in Rom angesiedelt, hatte er in Folge der politischen Verhältnisse und der damit verbundenen Schwierigkeit von der Kunst zu leben, sich nach Wien gewendet, wo er gleichwohl anfangs manche Anregung gab und empfing, aber namentlich nach dem Abgang der jungen Romantiker dem noch herrschenden Füger'schen Eklekticismus doch jene Concessionen machte, zu welchen schwächere Charaktere immer geneigt sein werden, besonders wenn die Noth des Lebens auf sie drückt. Von seinen hiehergehörigen Arbeiten dürfte wohl nur sein singender Bacchus nach der Ode des Horaz: »Bacchum in remotis«, von welchem die Gruppe der vier lauschenden Mädchen zur Linken das Beste, »die trauernde Muse auf den Trümmern von Athen«, hervorragend durch feine und bis zu Cyklamen und Cactus im Vordergrund sorgfältige Ausführung, und die kentaurentödtende Artemis nebst seinem letzten Werke: Herkules am Scheidewege (1839) hervorzuheben sein.*) Sonst neigte er sich mehr Darstellungen aus der

*) Sämmtlich im Museum zu Stuttgart.

antiken profanen wie biblischen Geschichte zu, wenn auch hier, dem Wesen der historischen Malerei ganz entgegen, Scenen von gedankenvoller Passivität und namentlich schweigender Trauer bevorzugend. Von diesen und überhaupt von allen seinen Werken ist das bedeutendste: »Hiob und seine Freunde« *) (Hiob II. 13). Der Leidensmann kauert, starr vor sich blickend auf Stroh; vor ihm sitzen die drei Freunde nach vorn gewandt auf einer Bank. Der mittlere auf seine Faust gestützt, senkt das Angesicht brütend zur Erde, während die beiden anderen theilnahmsvoll den unglücklichen Freund betrachten. Die augenscheinlich bewusst dem Schönen aus dem Wege gehende Erfindung mit dem ernsten, ja harten Arrangement und der spärlichen Detailbildung steigern noch den tiefempfundenen Ausdruck. In der Behandlung und tüchtigen Farbentechnik ist die David'sche Schule unverkennbar, während der Composition nichts ferner steht als das theatralische, heftige Action liebende Pathos des Franzosen. Als Gegenstück hiezu erscheint der bettelnde Belisar.**) Er lässt an das bekannte David'sche Bild gleichen Inhalts im Louvre denken, ist jedoch von diesem so verschieden, wie das Wesen beider Meister. Wie geschickt ist die David'sche Gruppe des blinden Feldherrn, welcher den Knaben, den er mit der Linken an sich presst, seinen Helm zum Almosenempfang vorstrecken lässt, wie theatralisch trocknet sich dagegen die ganz poussinartig drapirte almosenspendende Frau die thränenunfähigen Augen, und wie spezifisch bühnengerecht erscheint die Ueberraschung des den Helden erkennenden Kriegers. Von solch kalter Geschicklichkeit finden wir bei unserem Künstler nichts. In ziemlich schwerfälliger Anordnung sitzt der Greis ohne einen Seufzer auszustossen und doch leidender als der lautklagende Belisar Davids auf einer gestürzten Säule und überlässt stumm dem nebensitzenden Knaben die Bitte, während der Kriegsgenosse tiefgesenkten Hauptes nebenan kauert und ein Römer dem anderen in ernstem Antheil den gefallenen Stern zeigt. Wahrer Ausdruck liegt unendlich mehr in der schlichten aber auch unmittelbaren Darstellung des deutschen Meisters, der ebenso unfehlbar das

*) Ebendaselbst. Der herrliche in Wien vollendete Carton, im Besitz des Baron v. Marschall in Carlsruhe, wurde 1807 von C. Rahl gestochen; das Gemälde erst 1824 vollendet.

**) Rad. von Rahl.

Mitgefühl des Beschauers zu erwecken weiss, als er denselben fesselnd beschäftigt, der hineingelegten Stimmung des Künstlers selbst bis auf den Grund zu folgen.

Von ähnlicher Wirkung ist das Gemälde: »Der letzte Schlaf des Sokrates«.*) Im eintönig behandelten Kerker ruht der Weise, ein Freund beugt sich theilnahmsvoll über ihn, während der Schliesser im Hintergrunde sich zurückzieht. Dasselbe bedeutsame Schweigen, aber auch dieselbe Tiefe und gedankenschwere Empfindung.

Mit den früheren Werken verglichen, erscheinen die folgenden historischen, seit seiner Uebersiedlung von Wien nach Stuttgart (1809) geschaffenen minder bedeutend, selbst das grössere Bild »Cäsar auf den Ruinen Troja's das Grab Hektor's findend«,**) oder »der dichtende Homer« ***), dessen Gestalten zu unmittelbar der Antike entnommen und von fast Mengs'scher Kälte sind. Geradezu unbedeutend aber erscheint sein Pinsel, wenn er über die Darstellung brütenden Schmerzes oder stiller Innigkeit hinauszugehen versucht, wie in dem »Löwen von Florenz«.†) Sein Plan, nochmals nach Italien überzusiedeln, wurde vereitelt, und damit war für ihn, der des steten Anlehnens an grössere Vorbilder bedurfte, alle Hoffnung auf weiteren Aufschwung dahin. Selbst in religiösen Bildern gelang ihm nicht wieder, was er schon in Rom z. B. mit Maria, Anna und dem Christkinde auf dem Lamm††) erreicht hatte. Zumeist beschäftigten ihn Illustrationsarbeiten, worunter die Zeichnungen zur Prachtausgabe des Lucanus.†††) Die bedeutendsten waren auch die Veranlassung zu einigen Bildern geworden, während die Mehrzahl mit den ephemeren Publicationen, Kalendern u. s. w., für welche sie entstanden, jetzt verschollen ist. Seit 1839 legte die altersmüde Hand den Pinsel nieder, aber erst 1852 fand der neunzigjährige Greis nach mühevollem und ziemlich erfolglosem Leben die Grabesruhe.

Wächter's künstlerische Begabung wurde bei weitem überragt

*) Vom Jahre 1807. Coll. Marschall, lith. von Emminger.

**) Von 1822. Ebenda.

***) Von 1826. Im Besitz der Frau v. Kiderlen in Stuttgart, der Nichte des Meisters. Gest. von Krauss bei Haakh. Taf. II.

†) Vom Jahre 1817. Museum in Stuttgart.

††) Von 1796. Gest. von Rahl.

†††) Bei Degen in Wien. 1811. Gest. von F. Leybold, Kuhn, Schramm und Frey.

von der seines jüngeren Kunstgenossen *Gottlieb Schick*, geb. 1779 zu Stuttgart*) als der Sohn eines dortigen Wirthes. An der Carlsakademie im letzten Jahre ihres Bestehens in der Schule des tüchtigen Hetsch und des Altmeisters Dannecker, welchem letzteren er auch in dankbarer Liebe und aufrichtiger Anerkennung bis an seinen Tod zugethan blieb, vier Jahre lang vorgebildet, hatte auch er als neunzehnjähriger Jüngling sich in die David'sche Werkstatt nach Paris gewandt, und dort in gleichwohl nur dreijährigem Aufenthalt ungewöhnliche Fortschritte gemacht, wie seine lebensgrosse Eva**) zeigt. Schon hier verräth die feine Empfindung mädchenhafter Mischung von Scham und vorwitziger Neugierde, mit welcher die davidischclassische und keineswegs Aktfigur ihr Abbild im Bache schaut, dass das gemachte Pathos der französischen Schule ihm nicht genügte und ihm mehr Empfindung unentbehrlich schien. Er zeigte auch in diesem Werke, während er sonst in seinen pariser Compositionen sich an die gegebenen antik-historischen Aufgaben hielt, dass er da, wo er sich mit ganzer Seele hingeben wollte, seiner Phantasie freiere Bahn gewähren musste, wie denn die Eva nach Haakh's Notiz sich an jene Strophe aus Schubart's Oden an Seraphina anlehnte:

„Dir floss das Haar
Wie Eva's Haar, als sie sich sanft belächelnd
Am Pischon stand, und mit den Rosenfingern
Die goldnen Locken kämmte."

Die treffliche technische Ausführung und Modellirung aber beweist eine so bedeutende künstlerische Ausbeute des in Paris Gebotenen, dass es Unrecht wäre, sich dem eigenen Urtheile des Künstlers anzuschliessen, welcher sogar in Rom »das wieder vergessen wollte, was er in Paris gelernt«, während ihm doch dieses so grosse Vortheile einem Carstens gegenüber verschaffte.

Auch erscheint es keineswegs als zweifellos, dass Schick den

---

*) *D. F. Strauss,* zur Lebensgeschichte des Malers Gottlieb Schick (1854). (Kleine Schriften. Lpz. 1862 Nr. XI.) — *F. Eggers,* Gottlieb Schick. Deutsches Kunstblatt. 1858. S. 129. fg. — *A. Haakh,* Ueber die Historienmaler Ferd. Hartmann und Gottlieb Schick. Vortrag in der Kunstschule zu Stuttgart 1859. Briefe von Gottl. Schick. (Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttg. 1863.)

**) Wallraf-Richartz-Museum in Cöln Nr. 942.

Anstoss zu einer Veränderung seiner Richtung durch Carstens oder dessen persönliche Freunde erhielt. Es muss jedenfalls auffällig erscheinen, dass in seiner umfassenden publicirten Correspondenz der Name des Carstens niemals erwähnt wird, dass auch Thorwaldsen nur in einer Weise genannt wird, die auf einen näheren Verkehr nicht schliessen lässt, Fernow aber ohne irgend ein sein Verhältniss zu jenem Martyrer der Kunst bezeichnendes Wort, während Jos. Koch vorwiegend als Landschafter erwähnt wird. Zu näherem Verkehr machte ihm übrigens der letztere einen zu tollen Eindruck, so dass ihn Schick geradezu den »närrischen« Koch nennt, der »seit er die Hölle von Dante gelesen, vollends zum Teufel geworden«, während der erstere ihn wohl durch seine doctrinäre Weise*) abstiess, wie auch M. Wagner, »der einen grossen Schulsack von alten Kunsttraditionen mit sich herumtrage.« Wächter hatte Rom verlassen und was Schick von ihm kennen konnte, darf nicht als eine Brücke zum Verständniss Carstens'scher Auffassung und Compositionsweise geltend gemacht werden. Wenn ihn aber damals Rumohr im Besitz des Modells der Carstens'schen Atropos nennt, so lässt sich der Umstand, dass dieses nicht mit nach Stuttgart gekommen oder überhaupt verschollen ist, kaum mit einer besonderen Werthschätzung vereinigen. Rumohr's Notiz wird sich indess wahrscheinlich auf einen Abguss beziehen, von welchem zu vermuthen ist, dass Schick ihn seinem Freunde, dem Bildhauer F. Tieck, verehrte, von welchem er und zwar restaurirt in den Besitz des Berliner Gewerbemuseums gelangte.

Schick stellte sich also wohl ganz auf sich und seine eigenen gleichwohl in der Zeit liegenden Grundsätze, welche unzweifelhaft schon in Paris in ihm dämmerten, wo das rhetorisch-theatralische Element, das der dortigen Schule zu Grunde lag, seine tiefste Abneigung erweckte. Zum vollen Bewusstsein von den Aufgaben der Kunst und seinen eigenen Zielen kam er indess erst in Rom. Sogleich erkennt er dort, welcher Unterschied zwischen Canova und den Antiken, und empfindet dessen Manierirtheit im Vergleich mit dem Apoll von Belvedere und den Colossen auf Monte Cavallo.

---

*) „Grillen, die dem Carstens das Leben verbittert haben mögen". Rumohr, drei Reisen nach Italien. Lpz. 1832. S. 116.

Mit ähnlichem Entzücken wie die Antike geniesst er die raphaelischen Stanzen, und dass im Vatican der Born sei, aus welchem der Künstler schöpfen müsse, dessen ist er sich so bewusst, wie Carstens. Er erbietet sich in einem Briefe an Schelling*), »diesen in die sixtinische Kapelle zu führen, um zu sehen, wie ihn die Majestät des Michel Angelo mit Ehrfurcht und Staunen erfülle, darauf in die schöne Welt des Raphael, in die Logen und Stanzen, wie von einem erhabenen Gebirge herab in ein liebliches blumenreiches Thal.« In demselben Briefe klagt er auch ähnlich wie Carstens über den herrschenden Kunstbetrieb, »dass kein Künstler seinem Berufe sein ganzes Herz und seine ganze Seele weihen wolle; dass jeder zwar noch die beiden grossen Meister studire, aber mehr des Herkommens halber; dass jeder auch viel Gutes in ihren Bildern finde, hier einen Kopf voll Ausdruck, dort eine gut gezeichnete Hand, einen nachahmenswerthen Fuss, da einen gut colorirten Körper, dort ein gut geworfenes Gewand, so dass man von allen sagen könnte, »dass sie den Wald vor Bäumen nicht sähen.« In einem zweiten Briefe an Schelling**) eifert er, wie Carstens, gegen die damaligen Akademien, als »Kunstställe«, »Treibhäuser«, »Hospitäler der kränkelnden Kunst«, sogar als »Häuser, wo man die Kunstmumie aufbewahre, welche man ja nicht mehr erhalten oder fortpflanzen könne, da sie nicht mehr lebe, deren wahres Princip erloschen sei, und deren Leichnam man für die lebendige Gestalt nehme«. Auch die einseitige Coloristik seiner Zeit tadelt er mit Beziehung auf seinen Lehrer Hetsch mit gleicher Bitterkeit wie jener und sogar mit mehr Berechtigung, da er selbst auch in der Maltechnik keinem Zeitgenossen nachsteht, und klagt, dass die Schönfärberei auf Kosten der Wahrheit adoptirt sei. Und dass er darunter nicht realistische Wahrheit verstehe, erhellt deutlich aus seinen Werken wie aus seinen Worten:***) »Ich male Alles aus meiner Phantasie und befinde mich unendlich besser dabei. Wenn ich nach der Natur male, denke ich nur an das Stück Fleisch, das ich eben in diesem Augenblicke nachmale und nicht an den Charakter des Menschen, den ich darstellen will. Bei dieser Manier geht vielleicht ein wenig Individualität zu Grunde, auf der anderen

---

*) Vom 25. Aug. 1808, bei Haakh a. a. O. S. 240.

**) Vom 3. Dez. 1808. Haakh. S. 248.

***) Brief an Dannecker vom 15. April 1803. Haakh. S. 92.

Seite gewinne ich mehr Ideal und weit mehr Gefühl. Ich will mir ein Modell kommen lassen, blos um das Ensemble der Figur zu zeichnen, die Möglichkeit der Bewegung u. s. w. zu sehen, im Uebrigen muss ich die Schönheit nach Beschaffenheit des Charakters, den die Figur ausdrücken soll, die Natürlichkeit der Bewegung, die keinem Modell möglich ist, und die Grazie derselben ganz selbst hinzuthun.« Er schuf also vom Innersten heraus, wie Carstens, vielleicht mühsamer, aber wenn auch nicht so geistestief, so doch gemüthstiefer als jener. »Den ganzen Tag sitze ich zu Hause über meinem neuen Gemälde und suche die innerste Empfindung meiner Seele zu erforschen.« Daher auch der Schaffensdrang, wenn es sich um grosse Compositionen handelte, die er sich selbst bilden konnte, und die Carstens ganz ähnliche Abneigung gegen das Porträt, das er gleichwohl mit so grosser Meisterschaft zu behandeln wusste, dass ihn Zeitgenossen geradezu Porträtmaler nennen.

Schon nach dem Gesagten besteht grosse Verwandtschaft der künstlerischen Grundsätze zwischen den beiden Meistern, wenn auch kein unmittelbarer Zusammenhang nachzuweisen ist. Diese mehr unbewusste Verwandtschaft äussert sich aber auch in Schick's Hauptwerken. Schon im Sommer 1803 hatte er sein erstes römisches Werk vollendet: David vor Saul leierspielend.*) Den Blick begeistert nach oben gewendet spielt und singt der herrliche Jüngling vor dem lauschenden Hofe. Die Wirkung ist eine sehr verschiedene. Der auf dem Thron sitzende Saul ballt finster blickend die Linke und lüpft mit der Rechten den Speer, während Jonathan, die Hände lose gefaltet, das Entzücken der Freundschaft widerspiegelt. Von den übrigen Zuhörern blickt im Hintergrunde, wo eine dorische Porticus die Aussicht in's Freie öffnet, ein sitzender Greis besorgt nach dem Könige zurück. Natürlich zeigt dieses Bild wenigstens in formaler Beziehung die vorausgegangene Schule und Kunsttradition, doch drängt sich der neue Geist bereits deutlich durch die akademische Formgebung hindurch. Auch verräth es den Einfluss des italienischen Cinquecento, namentlich in dem Versuche eine der Frescotechnik der vatikanischen Vorbilder sich nähernde Wirkung zu erzielen, welcher allerdings auch manche Ungleichheit der Behandlung und theilweise Mattheit in Licht- und Schattengebung zur Folge hatte.

---

*) Museum in Stuttgart.

Weit vorgeschrittener erscheint der Künstler bereits in seinem nächsten grösseren Bilde, »das Dankopfer Noah's« *) darstellend. In der Mitte verzehrt die Flamme des Brandopferaltars eine Taube. Noah vor demselben stehend breitet in würdevollem Ernst seine Arme zu Gott empor, der mit neun Engeln herabschwebt. Im Vordergrunde schlachtet einer der Söhne Noah's einen Widder, ein anderer empfängt reizvoll emporblickend in einer Schale das Opferblut, während der dritte, den Blick der göttlichen Erscheinung zugewandt und seine Linke auf eine halbnackte blonde Schwester gelegt, hinter Noah kniet. Von besonderer Schönheit sind die beiden von linksher nahenden Mädchen, das eine einen Früchtekorb tragend, das andere bekränzt betend. Im Hintergrunde steht die Arche, aus welcher eben die Thiere paarweise ziehen. Die vatikanischen Einflüsse, sowohl von den Stanzen wie aus der Sixtina, sind hier bereits unverkennbar und vorherrschend, die Composition belebt und mannigfach, die Formgebung ohne akademische Trockenheit, das Colorit harmonischer, dem Frescoartigen zustrebend. Im Sommer 1805 im Pantheon ausgestellt, zog das Gemälde den kunstsinnigen Theil der Tiberstadt dahin und sein Ruhm war bald so unbestritten, dass die hervorragendsten Persönlichkeiten den Künstler in ihre Kreise zogen und namentlich mit Porträtaufträgen überhäuften. Der letzteren entledigte er sich trotz seines Widerwillens gegen dieselben da mit Erfolg, wo die Modelle auch in seiner Empfindung Funken schlugen, wie diess namentlich die Gemälde aus dem W. v. Humboldt'schen Familienkreise **) beweisen, welche damals die Werke der gefeierten Angelika in Schatten stellten und sich selbst jetzt noch der Anerkennung der Künstler erfreuen.

Das bittere Glück einer langbekämpften, doch endlich seinen Ehrgeiz besiegenden schwärmerischen Liebe zu Emilie Wallis, der Tochter eines englischen Landschaftmalers, mit welcher er sich endlich am 31. Dez. 1806 zu Livorno vermählte, hatte den Anlass zu einem dritten grösseren, seinem Hauptwerke gegeben, welches allein seinen Urheber unsterblich machen würde. »Mein Inneres ist, schreibt er nach vollzogener Verlobung mit Emilie an seine Ge-

---

*) Ebendaselbst Nr. 278.

**) Jetzt im Schlosse zu Tegel. Vgl. *G. Schlesier,* Erinnerungen an W. v. Humboldt. Bd. II. Stg. 1845 S. 102.

schwister*), so ruhig geworden, ich finde mich so in Harmonie mit mir selbst, dass nichts, was nicht auf Störung meiner Liebe Bezug hat, mich mehr ausser Fassung zu setzen im Stande wäre. Ich kann sagen, dass ich glücklich bin . . . Ich habe in meiner glücklichen Stimmung eine Skizze gemacht, die mir auf's Aeusserste gelungen ist. Der Gegenstand ist — Apoll unter den Hirten. — Ich werde ein grosses Gemälde davon machen.« Zu Ende des Jahres 1808 war es vollendet**), und wurde mit mehren andern seiner Werke, zwei Landschaften, den Humboldt'schen Porträts und einem den Kelch segnenden Christus ausgestellt. Zwei Deputationen, eine französische und eine italienische, kamen nach der Ausstellung zu ihm, um ihm Namens ihrer Landsleute den Preis und Kranz zu überreichen. Der Künstler war in der That auf dem Höhepunkte seines Ruhmes angelangt, und das herrliche Werk stellte sich unbedingt als die bedeutendste Schöpfung deutscher Malerei seit mehr als zwei Jahrhunderten dar. Der Gott sitzt, den rechten Arm auf die Leier gestützt, recitirend auf einem Felsen, umringt von Zuhörern der verschiedenen Alter und Geschlechter. Steht Apoll selbst den classischen Vorbildern vielleicht zu nahe, so verbinden die Lauschenden den antiken Formenadel mit der vollkommensten Freiheit der Erfindung und Anordnung und jener Wahrheit, die nur der innersten Empfindung des Dargestellten durch den Künstler entspringen kann. Die wundervoll sitzenden Gestalten des Vordergrundes, Jäger, Hirten und Frauen verrathen in der lässig naturgemässen, ganz im Hören aufgehenden Haltung und Composition auch nicht eine Spur jenes gequälten Studiums, welches die Stellungen sofort als pantomimisch gemacht erscheinen lässt; übertreffen aber trotz der naiven Conception hinsichtlich der Composition wie des eurhythmischen Linienflusses die analogen Schöpfungen eines Carstens bei weitem. In wonniger Versunkenheit, für welche wohl dem Künstler sein eigenes Glück vorgeschwebt, schwelgt das Paar hinter dem Gott, im Gesang wie in der Liebe. Mit mehr kritischem Verständniss lauscht der Greis,

---

*) 16. August 1806. Haakh. S. 212.

**) Aus Cotta's Besitz in den des Königs v. Württemberg und in das Stuttgarter Museum (Nr. 237) gelangt. Skizze im Besitz des Grossherzogs von Weimar. Umrissstich von G. Rist, Lith. v. C. Schmidt, Stich von Funke im Kupferheft von Raczynski.

mit tiefempfundenem das neben Apoll sitzende Mädchen, mit noch dämmerndem die schöne Kindergruppe in der Mitte, hämisch die Schaar der Panisken hinter dem Gebüsch, während noch unberührt ein Säugling auf der Erde sitzt und nach einer Blume greift. Zum Ganzen stimmt die in der Zeichnung herrliche classische Landschaft, die jedoch vielleicht zu detaillirt und saftlos genannt werden könnte. Die Technik ist bewundernswerth. Das zu gelbe Fleisch oder das zu vorstechende Blau der Gewänder rührt wohl zum Theil von nachträglicher Veränderung der Farben; die Modellirung dagegen ist überraschend vollendet, die Ausführung überhaupt zart und fleissig. Das Ganze verräth ein dem Künstler vorschwebendes Ideal, das zwischen Raphael und der Antike in der Mitte liegt, beides so verschmelzend, dass nur selten die Antike, wie im Apoll, über das raphaelische Vorbild, welches z. B. an dem Mädchenkopf der Kindergruppe rein entgegentritt, präponderirt.

Der Künstler hatte damit sein Vermögen und seine Stellung in der Kunst ausgesprochen, wie es ihm nachher nicht mehr vergönnt war. Eine zu Anfang des Jahres 1810 gemalte Leinwandskizze, Ariadne auf Naxos *) darstellend, zeigt eine zu unmittelbare Herübernahme antiker Motive, und sein letztes Werk »Christus zwischen Knaben- und Jünglingsalter im Schooss eines Engels und von drei anderen knieenden Engeln adorirt, auf Wolken schlafend und im Traume nach dem oben erscheinenden Kreuze die Hände ausstreckend« **), wurde mit Recht schon dem Gegenstande nach als eine romantische Verirrung bezeichnet. Der Eindruck wird aber um so unerfreulicher, als der Körper des liegenden Heilands ebensogut einem überaus gesunden Hirtenknaben zugehören könnte, für den sich etwa, wie gesagt worden ist, eine Diana interessiren möchte, der jedoch aller religiösen Inspiration und Auffassung bar ist.

Es war indess wohl weniger der Einfluss der damals in Rom auftretenden Romantiker, was ihn zu solcher Stoffwahl führte, da der den Kelch segnende Christus, welcher schon 1808 ausgestellt war, wie auch andere dem christlichen Kreis angehörige Werke ähnliche Auffassung verrathen, als der kränkelnde, von Todesahnungen

---

*) Museum zu Stuttgart Nr. 251. Stich von A. Gnauth bei Haakh a. a. O. Taf. III.

**) Im Besitze seines Sohnes Jul. Schick. Stich im Kunstblatt. Mai 1858.

keineswegs freie Zustand des Künstlers, welcher seiner zum Schwärmerischen geneigten Empfindung diese Richtung gab. Körper und Geist aber scheinen ihre Spannkraft gleichmässig verloren und jener Ueberreiztheit *) Platz gemacht zu haben, wie sie sich hier dargethan. Nachdem ihn die Sehnsucht nach der Heimat nach Stuttgart zurückgetrieben, machte ein Herzleiden, das man einer erlittenen Kränkung **) zugeschrieben, seinem edlen Leben schon im 33. Jahre ein Ende. —

Wie nach dem Obigen die herrschende bequeme Anschauung kaum zu rechtfertigen ist, welche in Schick lediglich den Nachfolger Carstens zu erkennen pflegt, da ein unmittelbarer Zusammenhang und eine besondere Werthschätzung des letztern von Seite des Künstlers entschieden nicht nachzuweisen sein dürfte, so ist es auch falsch in einer wenn auch nur zufälligen Verwandtschaft der beiderseitigen künstlerischen Weise den Hauptwerth von Schick's Erscheinung zu suchen. Denn seine Bedeutung beruht in der That weniger auf der Nachfolge der Carstens'schen Kunstprincipien als vielmehr darauf, dass er das Vermittlungsglied zwischen jenem und einer späteren Reihe wurde, welche W. Schadow in der Düsseldorfer Schule eröffnete. Er ist als der Vorläufer jener »tüchtigen« Schule zu betrachten, welche der formalen und technischen Durchbildung mindestens dieselbe Aufmerksamkeit widmete, wie der Composition und dem Inhalte. Schick war das Talent, welches Kraft genug besass, ohne totalen Bruch mit der Vergangenheit und ohne unbedingte Hingabe an ein Vorbild in die neuen Bahnen einzulenken, ja sogar neue zu eröffnen. Während sonst die Akademiker, wie W. Tischbein in Neapel und Hamburg, Hartmann in Dresden, Füger in Wien, Guibal und Hetsch in Stuttgart, Langer in Düsseldorf und München u. A. zögernden Fusses dem neuen Geiste Concessionen machten und doch bis spät in das 19. Jahrhundert herein nicht aus den alten Geleisen herauskamen, indem sie sich des Uebergewichtes einerseits des mengsischen Eklekticismus und anderseits David'scher Einflüsse nicht zu erwehren vermochten, schritt Schick rüstig vorwärts, und hatte längst vor ihnen den alten Staub von den Schuhen

---

*) *R. Schöne*, drei Briefe von Schick und seiner Gattin. Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst 1865. S. 289.

**) *Haakh* a. a. O. S. 301. flg.

geschüttelt. Sein Weg war daher auch der einzige, der aus dem 18. Jahrhundert in das 19. herüberführte und nicht im Sande verlief, und den die Bahnen der Romantiker zwar zu durchkreuzen, aber nicht zu verwischen vermochten. Denn aus der Schaar dieser selbst sollten später hervorragende Kräfte ihn wieder betreten und wandeln. W. Schadow erklärte sogar geradezu, in Schick's Apoll unter den Hirten »zum erstenmal alles erfüllt zu sehen, was er suchte« und bedauerte es sehr, dass ihm mit dem Künstler nur ein Jahr des Verkehrs vergönnt gewesen sei.

Eine nicht geringere kunstgeschichtliche Stelle wie Schick, wenn auch in ganz anderer Weise, nahm dessen launiger Zeit- und Kunstgenosse *Jos. Ant. Koch**) ein, geb. 1768 zu Obergiebeln im obern Lechthale. Er ist keineswegs der erste namhafte Künstler, den im vorigen Jahrhundert Tirol hervorgebracht, wo sich um den vortrefflichen M. Knoller eine ansehnliche Schaar tüchtiger Kräfte gereiht hatte, so dass das Alpenland seit der Mitte des 18. Saeculum auch mit sonst cultivirteren deutschen Landen getrost sich messen konnte; allein Koch stand in seinem Entwicklungsgange weder in irgend einem Zusammenhang mit jenen geschickten und kunstfertigen Plafond- und Altarbildmalern, noch kann er als Vollbluttiroler gelten, da seine Mutter eine Coblenzerin war, welche sich sein Vater als Limonenhändler am Rheine geholt hatte. Es kann daher kaum Wunder nehmen, wenn des Vaters ausgedehnter Verkehr vom Welschland bis an den Niederrhein wie mütterliche Anerbung und Erziehung dem Knaben jene Lebhaftigkeit und die weitspannende und umfassende Anschauung von seinem Berufe einimpften, im Vergleich mit welchem seine künstlerischen Zeitgenossen fast insgesammt als engherzig erscheinen. Wollte er sich doch niemals zur Beschränkung auf ein gewisses Gebiet der Malerei entschliessen und in seiner Jugend sogar lediglich den Künstler anstreben, indem er die Frage Dan-

---

*) *J. A. Koch*, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben oder die Rumfordische Suppe. Carlsruhe 1834 (lesenswerthe Kunstsatyre). *D. F. Strauss*, J. Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei, kleine Schriften biographischen, literar- und kunsthistorischen Inhalts. Lpz. 1862 I. S. 302. *R. Marggraff*, Lebensskizze des Malers J. A. Koch, Münchener Jahrbücher für bildende Kunst. Lpz. 1840 14. 266. *A. Andresen*, die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. Lpz. 1866. I. Band.

necker's, für welches Fach der Kunst er sich ausbilden wolle, schroff ablenkte. Wie einst nach der Sage Giotto, so hatte er seine Knabenthätigkeit auf den Matten seiner Heimat als Hirte begonnen, und dabei die müssigen Stunden dieses Geschäftes mit kindischen Versuchen, sich biblische Scenen und Phantasien mit Kohlenstücken und dem Messer zu verkörpern, ausgefüllt. Federproben seines Talentes, das nicht verborgen bleiben konnte, kamen dem im Lechthale firmenden Weihbischof v. Umbgelder von Augsburg zu Gesicht und bestimmten diesen, sich des Knaben anzunehmen. Vorerst freilich vielmehr im Sinne der frommen Mutter, welche des geistlichen Protektors Anschauung, dass die gezeichneten biblischen Geschichten die religiöse Anlage des begabten Knaben verriethen, nährte, indem er ihn nach Dillingen sandte, um im dortigen Seminar die Vorbildung zum Priesterstande zu geniessen. Da jedoch der Sinn des Knaben, trotz der Bemühungen des nachmaligen Bischofs Sailer, nicht die gewünschte Richtung nahm, und seine Neigung zur Kunst immer entschiedener sich aussprach, so ermöglichte es ihm sein Gönner nach einem kurzen Versuche der Lehre bei dem Bildhauer Ingerl in Augsburg, in dessen Schule auch die Künstlerfamilie Schwanthaler Unterricht empfangen hatte, die Carlsschule in Stuttgart zu beziehen, deren Universalität anfangs dem etwas unstäten Sinne des Knaben entsprach, so dass er fünf Jahre, 1787—1792, daselbst aushielt und es sich angelegen sein liess, in der Gesammtheit der Fächer im Gebiet der Malerei, welche ausser Landschaft und Historienbild selbst Caricatur und Decorationsmalerei umfasste, sich auszubilden.

Das Missvergnügen über die zuletzt fast ständige Verwendung seiner geschickten Hand zur Beihülfe in Theatermalerei, verbunden mit dem Umstande, dass er an der Schule nicht mehr viel weiter zu lernen sah, vielleicht auch der in der Carlsschule durch strenges und zopfiges Reglement noch gesteigerte Freiheitstrieb, wie er seit Schillers Tagen und der Entstehung der »Räuber« in denselben Mauern nicht mehr erloschen, vielmehr seit dem Ausbruch der französischen Revolution noch gewachsen war, veranlasste endlich auch ihn zur Flucht, auf welcher er seine Schritte zunächst nach dem ihm aus Ferienreisen*) bekannten Strassburg lenkte. Der Freiheitstaumel

*) *E. Förster*, Ein Tagebuch von J. A. Koch. Deutsches Kunstblatt 1855. 37. *C. v. Lützow*. Zeitschr. f. bild. Kunst 1874. S. 65 fg.

dort entsprach jedoch dem Freiheitsideal des deutschen Jünglings, welcher gleichwohl als Zeugniss des Bruches mit der Vergangenheit von Strassburg aus seinen abgeschnittenen Haarzopf an das Curatorium der Carlsschule geschickt hatte, nicht in der erwarteten Weise, wesshalb er, zugleich getrieben von dem Drange nach grossartigerer Natur, nach Basel übersiedelte und von dort aus in der Schweiz landschaftliche Studien machte, bis ihn endlich 1795 die Anerbietungen eines Freundes vermochten, mitten im Winter die Alpen zu überschreiten und erst ohne Aufenthalt nach Neapel und dann nach Rom zu wandern.

Seit er Stuttgart verlassen, war die Landschaft das fast ausschliessende Feld seiner Thätigkeit gewesen und ist auch sein epochemachendes geblieben. Hatte er schon als Carlsschüler die manieristischen Fesseln der damaligen Landschaftsmalerei, welche in zunehmender Verflachung lediglich auf Imitation der Weise der Niederländer abzielte, dadurch wenigstens zu lockern gesucht, dass er auf seinen Ferienreisen nach der Natur skizzirte, so war ihm in der Schweiz völlig klar geworden, dass die Wiederbelebung der Landschaftsmalerei die unbedingteste Rückkehr zur Natur und die Vertiefung in ihre Sprache im Ganzen wie im Detail vor allen Stücken erfordere. Die Schweiz hatte zwar schon früher zu einer Rückkehr zur Natur gedrängt, jedoch die Schweizer Landschafter waren bei der Vedute stehen geblieben (vgl. S. 75). Koch fühlte jedoch bei solch gedankenloser Reproduction der Natur, namentlich mit schablonenmässiger Behandlung des Details keine Befriedigung, und geisselte wiederholt »das der Natur abgeschriebene Vedutenartige, nicht durch die Phantasie Belebte und Erzeugte«. Er konnte es Goethe nicht verzeihen, den Vedutenmeister Hackert überschätzt und durch »die berühmteste Feder unserer Zeit, in andern Dingen eine gute, hier aber nur eine berühmte Feder« zu noch grösserem Rufe gebracht zu haben. Wie Koch den Anschluss an die Natur verstand, zeigt die grosse Alpenlandschaft mit dem Wasserfall des Schmadribaches in der Schweiz*), wo sein Talent für Composition ebenso glänzend hervortritt, wie seine Hingebung an die zum Theil geradezu mühevolle Wiedergabe des Details. Das Gepräge der Wahrheit und der Charakteristik, seit dem Erlöschen der Landschaftsmalerei in

*) Neue Pinakothek in München. Nr. 131.

Holland nicht mehr in der Landschaftmalerei zu finden, tritt uns hier in ernster Wucht entgegen. Sobald man das Auge an die Härten und Schroffheiten, die unvermittelten Farbencontraste, die tiefen Schatten, den Mangel an Luftperspektive und zusammenstimmenden Lasuren gewöhnt hat, ist das Bild von überaus erfreulicher Wirkung, wie jedes Werk, das talentvolle Selbständigkeit, redliches Streben nach Wahrheit und gedankenvolle Composition auch auf Kosten bestechenderer manieristischer Eigenschaften verräth. Die Natur Italiens zeigte indess dem Künstler noch einen andern Weg, welchen er nun, ohne seine der Natur zugewandte Richtung zu verändern, vorzugsweise wandelte, nemlich den der historischen Landschaft. Die Caraccisten, Poussin u. A., welche sich »von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen anschlossen«, belehrten ihn, wie das natürliche Vorbild lediglich das Material und Motiv zu Kunstschöpfungen darbieten sollte, während der Künstler die Aufgabe habe, aus sich selbst heraus erfinderisch zu schaffen.*) Diese Art von Landschaft liess nun auch seinem Formtalent mehr Spielraum, welches sich in wahrhaft grossartiger Weise entwickelte. Composition wie Zeichnung werden von überraschender Schönheit und Charakteristik, wenn auch nicht selten von harten und contrastirenden Farben begleitet, die den Genuss wieder wesentlich verkümmern. Seine markige Formbestimmtheit und Energie, vielmehr plastisch als im eigentlichen Sinne malerisch, durch welche er sich in den entschiedensten Gegensatz gegen die niederländischen Vorbilder seiner Stuttgarter Schule stellte, machten ihn selbst ungerecht gegen diese wie gegen Claude und dessen Nacheiferer, vornehmlich den Engländer Turner, dessen Nebelhaftigkeit, wie sie seinen letzteren Werken eigen ist, ihn zu den schärfsten Verurtheilungen veranlasste.

Die classische Landschaft entsprach aber seinem jeder Fachkunst abgeneigten Sinne umsomehr, als sie ihm Gelegenheit bot, sie durch eine schwerwiegende Staffage an die Gränze des Historienbildes herüberzuziehen. Sein umfassender Geist gefiel sich nemlich in einer wohl kaum mehr vertretbaren Weise in dem Gedanken, die Hauptgebiete der Malerei mit einander zu verbinden. »In Gottes Schöpfung gibt es kein Fach«, war sein Grundsatz. »Aus der Natur, dem grossen ABC, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet, kann

*) *J. A. Koch*, Gedanken über die Malerei. Strauss a. a. O. S. 324.

man keine Buchstaben herauswerfen und bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat.« Vegetabilische, Thier- und Menschennatur waren ihm ein Born, aus dem er am liebsten zugleich schöpfte.

Italien namentlich veranlasste ihn, die Berechtigung der Landschaft als untergeordnet zu betrachten und sich mehr dem Historienbild zuzuwenden. Dass er hierin sofort und ohne Suchen den rechten Weg fand und die beiden sonst tonangebenden Meister Mengs und David richtig würdigte,*) verdankt er wohl zum grossen Theile seinem engern Anschluss an Carstens, dessen Werke ihm, da dieses Meisters Leben bei Koch's Ankunft bereits zur Neige ging und keinen längeren persönlichen Verkehr verstattete, als Vorbilder vorschwebten. Ja, das Jahr nach Carstens' Hinscheiden verging seinem Freunde sogar mit der Herstellung der schon oben erwähnten Stiche nach den Argonautenskizzen, welche er, ohne sie zu überschätzen, »aus Liebe für ihn, durch dessen Umgang er den Staub der akademischen Dummheit abschütteln lernte«**), noch mehr ausgeführt, und zahlreiche andere Carstens'sche Werke und Compositionen copirte er für Thorwaldsen, Uexküll und andere Künstler und Kunstfreunde. Koch liess sich auch durch den Umstand, dass seine Arbeiten wie die seines Vorbildes selten zur Ausführung gediehen, sondern zumeist als Skizzen in den Mappen blieben, nicht abhalten, denselben Weg weiter zu verfolgen. Sein reicher über 600 Blätter umfassender, jetzt in der akademischen Sammlung zu Wien befindlicher Nachlass***) gibt von seiner trotz der geringen materiellen Erfolge unverdrossenen Arbeit das sprechendste Zeugniss. Der Zeit nach an der Spitze steht eine Serie von 37 Blättern zu Ossian, 1799—1805 entstanden und zu einer Prachtausgabe des Dichters für Napoleon I. bestimmt, welche jedoch nicht zu Stande kam, obwohl die Platten bereits gestochen waren.†) Daran reihte sich vorzugsweise die Bearbeitung der Divina Comedia des Dante, welche er und zwar

---

*) Gedanken S. 322 fg. Moderne Kunstchronik S. 105 fg.

**) *K. v. Marschall,* Jahrbücher f. Kunstwissenschaft. 1874. S. 1. fg.

***) *C. v. Lützow* und *L. Straznicki.* J. A. Koch's künstlerischer Nachlass. Mittheilungen über bild. Kunst. 1865. S. 145. f.

†) Von Paoli (nach Marggraff).

wie billig überwiegend den Inferno, bereits 1805 in Angriff genommen hatte, und geradezu seine eigentliche Lebensaufgabe nennt. Fast hundert Compositionen aus diesem Gedichte, welches er wie vielleicht kein Zeitgenosse kannte und liebte, von welchen aber nur einzelne in der Villa Massimi zur Ausführung im Grossen, fünf zur Publikation im Kupferstich, meist vom Künstler selbst radirt, gelangten, der Dantesammlung des verstorbenen Königs von Sachsen, zur grösseren Hälfte der Wiener akademischen Sammlung angehörend, harren noch der verdienten Publikation, welche schon einmal unter seines Schwiegersohnes Wittmer Vermittlung in Angriff genommen, aber wieder vereitelt worden war. Dass Koch entschieden mehr Sinn für dieses Dichterwerk zeigte als Carstens, hat seinen Grund in der universelleren Begabung des ersteren, der in gleicher Weise zum Vertreter der Classicität wie der Romantik, zum Verehrer der Cinquecentisten wie der Natur befähigt war. Indess hat auch er wie Carstens im Gebiete der Historienmalerei in der farbigen Ausführung und namentlich im Grossen die Höhe seiner gezeichneten Compositionen nicht erreicht, was zum Theil die Ursache ward, dass er seit dem Auftreten der grossen Romantiker hinter diesen an Ruhm zurücktrat und durch die Besteller meist an kleinere Arbeiten im Stich und Staffeleigemälde gewiesen ward.

Doch auch in diesen vorwiegend idealen Landschaften mit biblischer, mythologischer, seltener zeitgeschichtlicher oder genreartiger Staffage, in grösserer Zahl in den öffentlichen Gallerien zu Innsbruck, München, Frankfurt und Kopenhagen und in der Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe, vereinzelt in anderen öffentlichen und Privatsammlungen befindlich, tritt er uns bewundernswerth entgegen. Die Anerkennung der durch die herrschende Manierirtheit verwöhnten Besteller scheint jedoch den Künstler selten beglückt zu haben. So wurde 1806 eine vom König von Bayern bestellte Landschaft mit S. Georg staffirt zurückgewiesen, die Kränkung aber dadurch wieder gut gemacht, dass der Präsident von Asbeck in München mehreres von ihm erwarb, die Münchener Akademie 1814 ein Bild mit dem Opfer Noah's prämiirte und 1815 eine grosse ideale classische Landschaft*) um einen für die damaligen Verhältnisse hohen Preis kaufte. Dadurch war es dem Künstler, welcher sich der französischen Occu-

*) Neue Pinakothek Nr. 39. 5—6' gross.

pation Roms wegen von 1812—1815 nach Wien zurückgezogen, möglich geworden, wieder nach Rom zurückzukehren, wo allerdings die Kunstverhältnisse mittlerweile sich ganz verändert hatten. Allein der gleichsam januskopfige Künstler wusste sich in die romantische Strömung ebenso zu finden, wie vorher in die classicistische, und so unerbittlich sonst sein Wort jede Afterkunst verfolgte und so wuchtig und schneidend höhnisch sein Kampf gegen Zopfthum und Cravattenthum, gegen künstlerische Speichelleckerei und Modekunst war, so war er doch nicht einseitig hinsichtlich irgend einer berechtigten Richtung. Neidlos erkannte er das Grosse und Wahre an den Classicisten, an den Romantikern und Realisten, und wie wir ihn, den Nachfolger Carstens, auch im Cornelius-Overbeck'schen Kreise finden werden, so ist auch seine Beurtheilung der G. Schadow'schen Richtung, dessen »Ziethen mit Zopf und Husarenpelz ihm mehr werth ist, als die zwitterartig antikisirten, modernen Heldenbilder«, entschieden anerkennend.

So konnte er auch lernend und in seiner Kunst steigend bis in sein Greisenalter vorwärts gehen, wie sein herrliches Bild, die Perle aller, die Verfasser von ihm kennt, die Landschaft mit dem Raub des Hylas*) zeigt. Selbst seine Wiederholungen derselben Motive — und er musste z. B. die Landschaft mit Apoll und den Hirten nicht weniger als siebenmal malen und auch das genannte Hylasbild hatte er bereits 1805 für Uexküll gemalt**) — wurden nicht geringer. Ein ganzer Mann, den man schon nach seinem Bildnisse***) lieben muss, ordnete er ohne Spur von Gunstbuhlerei seine Kunst niemals Privatrücksichten unter, obwohl er sich zumeist in bedrängten Verhältnissen befand, aus welchen ihn erst kurz vor seinem Tode (er starb 1839) eine durch Cornelius vermittelte fürstliche Pension reissen sollte.

Mit Koch verglichen erscheinen die übrigen classicistischen Landschafter jener Periode als Manieristen, die entweder bei der einmal angenommenen Weise für immer blieben, oder überhaupt ohne Originalität in den Schuhen anderer wandelten. Abgesehen von den

---

*) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt, Staffage angeblich nach B. Genelli's Zeichnung von A. Draeger 1832 vollendet.

**) In der v. Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe.

***) Lützow Zeitschrift f. bildende Kunst 1874.

auch sonst neben den niederländischen Vorbildern im akademischen Unterricht nie ganz verabsäumten älteren französischen Classicisten, den Poussins und Claude, lassen sich Hackert und die Afterclassicität der Zopfzeit in den meisten Arbeiten nicht verkennen, sowohl in der ohne wesentlichen Natursinn angelernten Technik und Formgebung, wie in der süsslich lieblichen, vertriebenen und duftigen Farbe. Man könnte diese zumeist classisch staffirten Werke wegen der künstlichen Ruhe und Geschlossenheit mit der sorgfältig durchgeführten und doch charakterlos uniformen Vegetation, wie sie ein J. Chr. Eberlein aus Göttingen, † daselbst 1815, durch seine 1809 in erster Auflage erschienene Anweisung zum Landschaftzeichnen in weiteren Kreisen bekannt, zeigt, füglich als Baumschlagidyllen bezeichnen. Ueber eine gewisse ein für allemal fertige und lediglich auf akademischen Bänken zu lernende und fortzupflanzende Technik gehen diese Werke*) nicht hinaus. Beträchtlich höher stieg *J. Chr. Reinhart,***) geb. 1761 bei Hof in Oberfranken, † 1847, welcher in Leipzig und Dresden nach der Weise der damaligen Akademien erst nach niederländischen Vorbildern, seit 1789 aber auf Schiller's Rath nach Italien übersiedelnd auf Hackert'schen Bahnen gewandelt war. Das Auftreten Carstens' und Koch's im nächsten Jahrzehend öffnete ihm hinsichtlich der Leere des prosaischen Formen- und Vedutenkrams die Augen, und nun strebte der begabte, langsam und sicher arbeitende Künstler neben Koch nach mehr Gehalt und Wahrheit, ohne sich jedoch von der angenommenen manieristisch conventionellen Formgebung im Einzelnen, die seine im Ganzen stylvolle Behandlung beeinträchtigt, noch gänzlich losmachen zu können. Im Gegensatze zu der energischen und oft schneidend contrastirenden Farbe Koch's erscheinen seine Gemälde, deren die N. Pinakothek zahlreiche besitzt,***) mehr wie matt colorirte Zeichnungen, die jedoch niemals ohne wohlthuende Harmonie und die seinen Zeitgenossen zumeist fehlende Stimmung waren, gelegentlich durch gut gewählte

---

*) Man vgl. die ideale Landschaft in der N. Pinakothek zu München. Nr. 134a.

**) Eingehende Biographie bei *A. Andresen,* die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. Lpz. 1866. Band I.

***) Darunter sein letztes im 85. Lebensjahre ausgeführtes Werk, eine griechische Ideallandschaft, staffirt mit der Fabel von der Erfindung des korinthischen Capitäls. Nr. 127.

Staffagen noch gesteigert. Eine Zeit lang konnte auch Reinhart neben dem holländischen Landschaftsmaler *H. Voogd* († 1839 in Rom) als der hervorragendste Künstler seiner Art in der Tiberstadt gelten. Dass Reinhart, der mehr als ein halbes Jahrhundert in Rom thätig war, von *H. Reinhold*, geb. zu Gera 1789, der erst 1820 nach Rom gelangte und in ähnlicher Richtung wandelte, überboten wurde, verhinderte wohl nur dessen früher Tod (1825). Seine treffliche Zeichnung, vornehme Linienführung und geschmackvolle Auffassung erwarben ihm die besondere Hochschätzung Thorwaldsen's, durch welchen mehrere Gemälde seiner Hand in die Kopenhagener Sammlung gelangten. Vor seiner Uebersiedlung nach Rom bei Denon mehrere Jahre an dem — übrigens nicht in den Handel gekommenen — strategischen Pendant zu dem bekannten ägyptischen Expeditionswerke beschäftigt, waren seine Gedanken mehr nach dem Orient gelenkt worden, was sich, da es sein kurzes Leben nicht vergönnte, diesen an Ort und Stelle kennen zu lernen, in seinen classischen Landschaften durch biblische Staffagen, Hagar in der Wüste, der barmherzige Samaritaner u. s. w. ausprägte. Den beiden letztgenannten ähnlich erscheint der Stuttgarter *F. G. Steinkopf*, geb. 1779, welcher jedoch auf jede Eigenart verzichtete, um durch unmittelbaren Anschluss an Claude und Poussin die Wirkung dieser Vorbilder möglichst erreichen zu können. Viele andere suchten das Heil in der Vermittlung des Hackert'schen Vedutenwesens mit Claude-Poussin'schem Styl, wie *A. Chr. Dies*, geb. 1755 zu Hannover u. † 1822 zu Wien, und *J. W. Mechau*, geb. zu Leipzig 1745, † 1805 in Dresden. Die Landschafter *J. M. v. Rhoden*, *F. Helmsdorf*, *F. Catel* und *J. Rebell* dagegen gehören nur in ihrer ersten Entwicklung zu dieser Gruppe, entfalteten aber weiterhin ihr Talent abweichend von dem classisch-heroischen Styl der Genannten, so dass sie passender der folgenden Periode einzureihen sind.

In den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts hatte indess auch in Süddeutschland die Landschaftsmalerei aus dem fast abgelebten Stamm des Manieristenstudiums nach den Niederländern einige sehr erfreuliche Blüthen getrieben, durch welche, wenig berührt von der auf italienischem Boden genährten classicistischen Kunst, die alte traditionelle Kunst in die neue hinüberrankte. Die Träger dieser nicht zu unterschätzenden Erscheinung waren W. v. Kobell, Dillis,

Dorner, Kuntz und Wagenbauer. Der erstere*) gleichsam in die Landschaftsmalerei hineingeboren — sowohl sein Vater *Ferd. Kobell* († 1799 als Galleriedirektor zu Mannheim) als sein Oheim *Fr. Kobell* († 1822 zu München nach unglaublicher Thätigkeit, wie seine 10,000 Blätter Handzeichnungen beweisen) waren Landschafter — und daher von Geburt an (1766) auf die Kunst und die Gallerien hingewiesen, konnte er sich lange nicht der unbedingten Einwirkung der Niederländer, die ihm in Mannheim und Düsseldorf vorzugsweise zugänglich waren, entziehen. Besonders zogen ihn die Wouvermans an, welche namentlich seine Schlachtenbilder beeinflussten**). Doch wusste er sich mit zunehmenden Jahren zu mehr Originalität und Naturunmittelbarkeit zu emancipiren, wenn auch auf Kosten des harmonischen und flüssigen Vortrags, wie sie seinen niederländischen Mustern mühelos zu entnehmen gewesen. Von geringerer Bedeutung war *J. G. v. Dillis****), geb. 1759 zu Grün-Giebing in Oberbayern, † 1841 als Galleriedirektor zu München, namentlich als der vedutenzeichnende Reisebegleiter des Kronprinzen Ludwig von Bayern und durch seine Thätigkeit für die bayerischen Sammlungen zu hohem Ansehen gelangt; von etwas höherer *J. J. Dorner,* geb. 1775 zu München, † daselbst 1852, welcher zu den ersten gehört, die der heimatlichen Alpenschönheit ihr Recht verschafften, aber entweder über eine gewisse Skizzenhaftigkeit nicht hinauskam oder den Nachwirkungen seiner frühern Thätigkeit als Gemälderestaurateur verfiel. Als der bedeutendste unter den Genannten ist unbestreitbar *M. J. Wagenbauer*, geb. 1774 zu Grafing in Oberbayern, † 1829 zu München, zu bezeichnen, welcher von tüchtigem Studium der Niederländer, vornehmlich Potter's und Berghem's ausgehend zu einem überraschenden Sinn für das Naturvorbild und zu bemerkenswerther Originalität vorschritt, die auch kein manieristisches Gleichbleiben erlaubten. Konnte er sich auch im Thierbilde nicht ganz von den unvergleichlichen holländischen Meistern losmachen, so erlangte er durch seine Gewohnheit, im bayerischen Gebirge wie im heimatlichen

---

*) *A. Andresen,* Die d. Maler-Radirer des 19. Jahrh. I. Band.

**) Eine grössere Zahl Kobell'scher Werke befindet sich im Museum zu Mannheim und eine Reihe von Schlachtbildern im Bankettsaal des Festsaalbaues zu München.

***) *J. B. Späth,* Erinnerungen an J. G. v. Dillis. München 1844.

Unterlande angesichts der Natur nicht blos seine Studien herzustellen, sondern zahlreiche Gemälde zu vollenden, eine Unmittelbarkeit, Wahrheit und selbst poesievolle Schönheit, welche seine gelungensten Schöpfungen, wie z. B. die Gebirgslandschaft Nr. 314 in der N. Pinakothek zu München und die Flachlandschaften in der Gallerie zu Augsburg zu wahren Meisterwerken, ihn aber im Gebiete der Landschaft zu einer Stellung erheben, wie sie sein Zeitgenosse G. Schadow im Gebiete der Plastik inne hat. Mit ihm verglichen erscheint sein Mannheimer Gegenbild, *C. Kuntz*, geb. 1770, † zu Carlsruhe 1830, der in seinen Thierbildern viel an ihn gemahnt, nur als tüchtiger Manierist.

Von den übrigen Gebieten der Malerei wurde keines in dieser Periode nennenswerth vertreten. Namentlich das Genre, welchem die classicistische Richtung am meisten entgegen war, verhielt sich ganz untergeordnet; das Thierstück schloss sich wie billig an die Landschaft an, das Stillleben (Blumen und Früchtestücke) zehrte noch immer ausschliessend von den Niederländern. Nur im Architekturbild liess sich die classische Strömung nicht verkennen: das Streben nach delicater Detailausführung und scharfem pastosen Linienwerk in den Lichteffekten à la Neefs und Steenwyck machte einer grossartigeren, vielmehr an Piranesi gemahnenden Auffassung Platz, und an die Stelle von Kircheninterieurs traten vielmehr schwere gedrückte, am liebsten gruft- und kellerartige Räume, deren Massenhaftigkeit höchstens die Ausschmückung in dem seit David, Weinbrenner und Langhans beliebt gewordenen toscanischen Style zuliess. Dieser Richtung, welche vornehmlich in Wien ihre Vertretung fand, gehören an *J. Platzer*, geb. zu Prag 1752, † zu Wien 1806; *J. N. Schödlberger*, geb. zu Wien 1779, † ebenda 1853; *A. de Pian*, geb. zu Venedig 1784, † zu Wien 1851 u. s. w., die Sammlung des Belvedere bewahrt mehrere bemerkenswerthe Gemälde derselben.

---

Wie aus dem Bisherigen hervorgeht, war es nicht das Feld der Malerei, auf welchem die Carstens'sche Saat die besten Früchte trieb. Das verhinderte die allzu kurze Dauer der classicistischen Gesammtanschauung, das Hereinspielen mehrerer zum Theil ähnlicher Schultendenzen (Mengs und David) und die Zähigkeit der Tradition, deren Ausrodung nicht so vollständig gelungen war, dass nicht die ver-

schiedensten Schösslinge, wenn auch zum grossen Theile unkrautartig, beeinträchtigend fortgewuchert hätten. Weit gründlicher und erfolgreicher entfaltete sich der classicistische Umschwung auf jenem Gebiete, dem Carstens bei seinem Studium nach den Meisseldenkmälern des Alterthums wie bei seiner hinsichtlich des Kunstgebietes mehr neutralen Beschränkung auf die Zeichnung mindestens ebenso nahe stand als der Malerei, nemlich im Gebiete der Plastik. Die Bildnerei vermochte sich der Classicität weit unmittelbarer hinzugeben als die Malerei, indem die Vorbilder formell wie gegenständlich in absoluter Mustergiltigkeit sich darstellten, während die unmittelbare Benutzung der Reste antiker Malerei, die sich in der Hauptsache auf die mehr decorativen Handwerkerarbeiten von Herculanum und Pompeji, wie der griechischen und italischen Vasenmalerei beschränkten, einen W. Tischbein wenig gefördert, Carstens aber kaum angeregt hatten. War sich doch Winckelmann selbst, der zu den Wiedererweckern der classicistischen Plastik gehörte, keineswegs klar über das Verhältniss, in welches sich die Malerei mit dem Alterthum zu setzen habe. Ueberdiess waren ein Canova und Flaxmann schon vor Carstens in der Plastik dem Geiste des Alterthums so nahe gerückt, dass die völlige Abstreifung der unmittelbaren Zeittradition und die Erreichung des Vorbildes, so weit sie dem 19. Jahrhundert überhaupt möglich ist, mit dem nächsten Schritte gelingen musste, sobald sich der Künstlergeist fand, der hiezu Ernst, Kraft und Begabung genug besass.

Dieser war aber in einem Dänen erschienen, in welchem sich der Höhenpunkt des Classicismus darstellen sollte, nemlich in *Albert Thorwaldsen* *). Die zu Vergötterung gesteigerte Verehrung der Dänen für den grossen Meister, liess sie seinen Stammbaum bis in ein sagenhaftes Heldengeschlecht (den dänischen König Harald Hildetand und den isländischen Häuptling Oluf Paa), ja selbst bis zu einem nordischen Gott empor verfolgen, während doch kaum Ort und Zeit seiner Geburt mit Bestimmtheit angegeben werden kann. Deutsche

*) *Fr. Brun,* Etwas über Thorwaldsen. Morgenblatt 1812 Nr. 191. fg. *Abbé Missirini,* Thorwaldsen, tutte le opere con illustr. Roma 1831. *J. M. Thiele,* Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen und Leipzig 1832 und 1834. *H. C. Andersen,* B. Thorwaldsen, übers. v. Reuscher. Berl. 1845. *Thiele,* Thorwaldsen's Leben nach nachgelassenen Papieren des Künstlers, übersetzt von H. Helms. Lpz. 1852.

Verehrer dann wollten ihn auf dem Meere geboren oder in Deutschland erzogen werden lassen, damit er entweder keinem oder unserem Vaterlande angehöre. Gewiss ist nur, dass seine Familie aus Island stammt, woher sein Vater Gottschalk als Bildschnitzer oder vielmehr als Verfertiger von plastischen Schiffszierden nach Kopenhagen übersiedelte, und wahrscheinlich ist, dass Albert 1770 zu Kopenhagen geboren wurde. An derselben Akademie aber, an welcher sechs Jahre nach Thorwaldsen's Geburt Carstens seine ersten künstlerischen Schritte machte, sog auch der talentvolle »Bertel« die Milch seiner Kunstkindheit. Ohne Zweifel werden hierin auch wie bei Carstens die Antikenabgüsse mehr gewirkt haben als die Unterweisung seiner Lehrer, obwohl der Bildhauer C. F. Stanley, in Italien gebildet, den Uebergang zur Classicität zu vermitteln strebte. Die Begabung des Kunstjüngers offenbarte sich bereits in einem Preisstücke, einem ruhenden Amor*), der gerade in der scharfen Härte der Durchbildung den Gegensatz gegen die traditionelle Behandlungsweise und den Ernst seiner Auffassung recht erkennen lässt. 1793 errang er den grossen akademischen Preis und damit die Anwartschaft auf das römische Stipendium, dessen verzögerte Erledigung ihm jedoch noch Gelegenheit verschaffte, in dreijährigem Studium die bis dahin sehr lückenhafte literarische Ausbildung in der für seinen Beruf unentbehrlichen Weise nachzuholen. Nun folgten Jahre schwerer Prüfungen. Fast ein volles Jahr musste er sich an den Bord des Kriegsschiffes Thetis gebannt sehen, welches ihn, da die Reise zu Lande der Kriegsunruhen wegen nicht räthlich geschienen, aufgenommen, aber auf der Fahrt um die Westhälfte von Europa lange gekreuzt hatte; dann endlich zu Neapel den Boden Italiens betretend, bekämpfte er mit Mühe das Heimweh, welches ihn schon unter den Flaggen der im Hafen liegenden Schiffe das weisse Kreuz auf rothem Grunde suchen liess, um wieder in's Vaterland zurückzukehren, und endlich in Rom angekommen, fand er in seinem Landsmann, dem gelehrten Zoëga mehr einen Tadler als Berather. Bald erschienen diesem seine Arbeiten zu sklavische Nachahmungen der Antike, bald zu

*) Originalgypsabgüsse (nach dem Modell geformt) von fast allen Werken Thorwaldsen's im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen. Nach diesen die Stiche des Thiele'schen Kupferwerkes und die guten Photographien von Budtz, Müller & Cie. Bredgade in Kopenhagen.

wenig im Geiste der Griechen, und eine Reihe von Skizzen, welche den Gelehrten wie den Künstler nicht befriedigten, brachen unter dem Hammer des Letzteren wieder in Stücke. Da war es Carstens, welcher den Weg wies und selbst Impulse gab, so dass endlich, wie Thorwaldsen sagte, »der Schnee von seinen Augen thaute«. Den Carstens'schen Einfluss aber bezeugte Thorwaldsen mit Wort und That, indem er einerseits wiederholt erklärte, »dass er Alles, was er sei, nur Carstens verdanke, und dass er ohne ihn schwerlich den rechten Weg gefunden haben würde« *), indem er ferner sich Mühe gab, Carstens'sche Compositionen, wenigstens in Copien zum Theil von eigener Hand, zu sammeln und endlich sogar seine früheren plastischen Compositionen nicht blos in Carstens'scher Auffassung, sondern selbst nach dessen Vorbildern entwickelte. Auf diesem Wege strebte er dem Vorwurf Zoëga's hinsichtlich der zu sklavischen Nachahmung der Antike zu entgehen, und zwar, wie es scheint, zum erstenmale mit Erfolg in dem denkwürdigen Jason, welchen er nicht ohne Reminiscenz an Carstens' Argonautika und dessen Theseus zweimal nach einander in gesteigerter Tüchtigkeit schuf, um damit gleichsam eine Probe seiner Fortschritte abzulegen. Zoëga's Züge heiterten sich beim Anblick des zweiten Werkes auf, Canova sprach rückhaltlos von »dem neuen und grandiosen Styl des jungen Dänen«, Friedericke Brun pries das Werk nicht blos durch ein Gedicht**), sondern unterstützte auch den Künstler zum Zweck der Abformung der Statue — allein des Künstlers römische Stipendienzeit näherte sich ihrem Ende, ohne dass Jemand Lust gezeigt hätte, ihn ernstlicher zu beschäftigen und dadurch als fertigen und selbständigen Meister anzuerkennen. Er hatte sich daher entschlossen, nach der Heimat zurückzukehren, vielleicht ungewiss, ob ihn nicht das Schicksal dazu bestimmt habe, sein karges Künstlerbrod wie sein Vater und er selbst in früheren Jahren, dadurch zu suchen, dass er wieder in die Bildschnitzwerkstatt an den Werften von Kopenhagen zurückging, um Gallionbilder für dänische Fregatten zu schnitzen und zu ergänzen. Schon hielt im Spätherbst 1803 der Vetturin vor der

---

*) *E. Förster,* Geschichte der deutschen Kunst. Bd. IV. S. 87. In ähnlicher Weise sprach sich Thorwaldsen dem Cornelius gegenüber aus. Vgl. ***Riegel*** in Fernow's Carstens. S. 322.

**) In Wieland's Neuem deutschen Mercur 1803. III. 485.

Thüre, Koffer und Mappen waren aufgeschnürt, da kam der Reisegenosse mit der Erklärung, dass man noch einen Tag bleiben müsse, da der Pass nicht in Ordnung sei. Der Tag des Aufschubes aber wurde folgenschwer, und wenn Thorwaldsen später den Tag seiner Ankunft in Rom (8. März 1793) seinen Geburtstag nannte, so dürfte er den Tag jenes Aufschubes den seiner künstlerischen Mündigkeitserklärung nennen. Denn an jenem Tage kam ein begeisterter englischer Kunstfreund, Sir Thomas Hope in Thorwaldsen's, vormals Flaxman's Atelier, sah den Jason, und bestellte ihn sofort in Marmor, die Forderung des Künstlers nicht blos erfüllend, sondern sogar überbietend. Thorwaldsen blieb, und sein ganzes folgendes Leben gestaltete sich gleichsam als ein künstlerischer Triumphzug. Seinem selbst von zeitweiliger Kränklichkeit nur wenig beeinträchtigten ruhigen und beharrlichen Fleisse und dem Schaffensvermögen, wie es ihn sein langes Leben fortan nicht verliess, entsprach nemlich von nun an die lebhafteste Anerkennung, welche vielleicht irgend einem Künstler aller Zeiten zu Theil geworden ist. So verzögerte sich schon durch Häufung der Bestellungen und Arbeiten die Vollendung des Jason um ein Vierteljahrhundert, und wäre vielleicht nie erfolgt, wenn Hope dem Wunsche des Künstlers, sich irgend ein anderes seiner späteren und vergleichungsweise gediegeneren Werke dafür zu wählen, entsprochen hätte. Und Hope war in der That in seinem Beharren von richtigem Takte geleitet worden; denn am Jason haftet nicht blos der äussere Ruhm seiner epochemachenden Geschichte, sondern er sprach auch den Geist der neuen Classicität unmittelbarer, ursprünglicher, markiger und wärmer aus, als diess in spätern Werken der Fall war, wo häufig der allzu enge Anschluss an die Antike der originalen Erscheinung, die formale Vollendung und virtuose Behandlung dem Eindrucke warmer Empfindung und Lebensfähigkeit Abbruch that.

Doch war es nicht die statuarische Kunst, in welcher sich der Künstler am liebsten und bahnbrechendsten bethätigte, sondern das Relief, welches durch ihn einen ganz neuen und classisch correkten Aufschwung nahm. Es ist oben erwähnt worden, dass Canova's Schwäche vornehmlich am Relief zu Tage trat, in welchem er stets zum Malerischen abirrend, zu keiner stylvollen, d. h. specifisch plastischen Behandlung gedieh. Hier galt es, von dem künstlerischen Vorbilde Carstens' abzulenken und den Meissel nach griechischem

Vorgange wieder in ein Recht einzusetzen, das seit langem verloren war. Denn nicht blos die Reliefplastik der Renaissance, sondern auch die des Mittelalters, und selbst des cäsarischen Rom kennt vornehmlich in Compositionen, die aus mehreren Figuren bestehen, die Grundgesetze dieses Kunstzweiges nicht und arbeitet fast durchgängig in malerisch und perspectivisch gedachten Conceptionen, statt den Grundsatz der stricten Doppelbegränzung durch den Grund wie durch die ursprüngliche Erhebung der Platte, dieser Einspannung der Darstellung zwischen zwei Flächen, die hergestellte des Grundes und die ursprüngliche und mit der Arbeit verschwindende, festzuhalten. Da es nun der Plastik an dem malerischen Hilfsmittel der Luftperspektive fehlt, so musste durch die Vernachlässigung dieses Grundsatzes eine unangenehme und den Eindruck der Unwahrheit, ja Unmöglichkeit machende Häufung der Figuren entstehen, während das griechische Relief in klarem Nebeneinander den Vorgang darzustellen strebte. Auch Thorwaldsen überwand nur in allmäligem Fortschritt diese Klippe einer fast zweitausendjährigen Ueberlieferung, wie seine ersteren Reliefs zeigen, ja es stellt in diesem Betracht sogar seine zweite Reliefschöpfung, »der Tanz der Musen um die Grazien« (1804) mit der »Wegführung der Briseis« (1803) verglichen einen Rückschritt und starkes Anlehnen an Canova dar. Auch von dem Maass und Adel, von dem »aufgewühlten Meer des Innern bei ruhiger Oberfläche«, wie es die hellenische Plastik auszeichnet, verräth Thorwaldsen's Achill noch keine Spur. Wie gediegen erscheinen dagegen das gleichwohl nicht unabhänging von der Carstens'schen Composition nachmals als Gegenstück zu der Briseis ausgeführte Relief »Priamus von Achill die Leiche Hektors erbittend«, oder »Hektors Abschied«, ferner die Amor-Idyllen, die späteren durch zahllose Nachbildungen weltbekannt und im vollsten Sinne des Wortes populär gewordenen Medaillons der »vier Jahreszeiten« und »Nacht und Morgen«. Vor allen Reliefarbeiten geschätzt wird aber das grosse Frieswerk des Alexanderzuges, zu welchem 1811 die Ausschmückung des Quirinal für den Empfang Napoleons die Veranlassung gab. Wohl liegt auch diesem — wie die meisten Werke des Künstlers dem Motive nach unselbständig sind — in den hervorragenderen Theilen der unerreichbare Parthenonfries der Phidias'schen Werkstatt zu Grunde, und es möchte daher vielleicht die Erinnerung daran ungerecht machen gegen die Leistung des grossen

Dänen, da der Vergleich beider Werke dem letzteren nicht allzu günstig sein dürfte. Trotzdem kann nicht bezweifelt werden, dass dasselbe als die höchste Schöpfung der modernen Classicität im Gebiete des Reliefs zu bezeichnen ist. In der That ist auch, da die unglaublich rasche Herstellung*) kein eingehendes Studium, kein wählerisches Abwägen zuliess, die verständnissvolle Sicherheit in der Anlage wie in der classischen Formgebung nur auf's höchste zu bewundern. Allein es kann anderseits nicht verschwiegen werden, dass das entschiedene Uebergewicht des formalen Talentes über den Gehalt sowohl dem Gedanken wie der Phantasie und Empfindung nach, und das gewiss erfolgreiche Bestreben dem antiken Vorbilde äusserlich möglichst nahe zu kommen, den Beschauer weniger erwärmt, als diess Werke von weit geringerer technischer Vollendung, aber dafür grösserer Eigenart der Erfindung des Ausdrucks und der Durchbildung zu bewirken pflegen. Verfasser dieses zieht daher dem gefeierten Werke jene kleineren Reliefarbeiten vor, in welchen irgend ein anmuthvolles, aber lediglich anekdotenhaftes Motiv der Anforderung an tieferen Gehalt überhebt und das Ueberwiegen der Formgebung über den Gehalt weniger ersichtlich werden lässt. Hieher gehören namentlich die Darstellungen aus dem erotischen Kreise, wie das anakreontische Bild mit dem von der Biene gestochenen Amor, welcher der Venus sein Leid klagt, oder das nicht minder reizende Idyll, eine Schäferin mit dem Nest von Amoretten auf dem Schosse darstellend, welchem eben einer der Kobolde seine Fittiche erprobend entschlüpft, wenn auch hierin wieder nicht zu verkennen ist, welchen Einfluss die Canova'sche Grazie doch auf den Künstler ausgeübt.

Der Mangel an Gehalt und Tiefe tritt uns auch an den idealen statuarischen Werken entgegen, wenn wir uns nur einen Augenblick daran erinnern, wie die griechischen Meister vor Allem darauf aus-

*) Das Original (in Gyps) befindet sich im Quirinal, nach Zeichnungen von F. Overbeck gest. von Bettelini und Marchetti. Napoleon hatte eine modificirte Replik in Marmor bei dem Künstler bestellt und sogar schon die Hälfte der geforderten Summe an denselben gelangen lassen, als sein Stern erblich, wodurch das Werk um die zweite Hälfte des Kaufpreises an den Grafen Sommariva für dessen Besitzung am Comersee gelangte. Ein drittes Marmorexemplar wurde für das Christianburger Schloss in Kopenhagen ausgeführt. Ein Gypsabguss befindet sich im Speisesaal des Palais Luitpold (vormals Leuchtenberg) in München. —

gingen, die Idee der darzustellenden mythischen Persönlichkeit durch eine fast unergründliche Tiefe der Charakteristik zu verkörpern. Wir finden Thorwaldsen vielmehr auf dem Standpunkte der römischen Marmorbildner der ersten Kaiserzeit, welche sich die Sache durch Verallgemeinerung der Ideale zu erleichtern wussten, und auf die grosse Mannigfaltigkeit der hellenischen Typen verzichteten. Attribut und Attitüde müssen in der Hauptsache eine durchgeführte Charakteristik ersetzen. Ja es ist bezeichnend für die mehr äusserliche und formale Kunstauffassung des Meisters, dass Zufälligkeiten der untergeordnetsten Art die Motive gerade seiner berühmtesten Werke wurden. So hatte, er mit der schönen Gruppe, Ganymed dem Adler des Zeus die Schale darreichend, beschäftigt, seinem Modellknaben einen Moment der Ruhe gewährt, und als dieser ein Knie mit der Rechten fasste und emporzog, das Motiv festgehalten und zu dem berühmten fünfmal in Marmor ausgeführten Hirtenknaben verwerthet. Ein andermal hatte er auf einem Spaziergange im Corso einen Facchino halb auf einem Ecksteine sitzend getroffen und aus dessen Stellung den nicht minder berühmten und viermal wiederholten Mercur als Argustödter entwickelt. Dass unter solchen Umständen Hermes nicht viel mehr als der costümirte und mit Attributen ausgestattete »Müssige« war, neben dessen lässiger Stellung alles übrige als nebensächlich und wenig mehr denn mimische Attitüde erscheint, ist so selbstverständlich, dass man sich darüber wundern muss, wie das Werk, gegen dessen formale Vollendung und berechtigte Berühmtheit unter allen Thorwaldsen'schen Statuen nichts einzuwenden ist, nicht blos als das schönste, sondern als das »bedeutungsvollste« Werk der neuern Kunst gepriesen werden konnte. Auch die berühmten Grazien erscheinen lediglich als eine Gruppe von drei schönen Jungfrauen, von der Charakteristik der Charis so weit entfernt, dass sie in ihnen nicht einmal formal, nemlich im Flusse der Umrisse und Linien, welche fast an's Harte streifen, gelungen erscheint. Während man sich demnach wohl schwer entschliessen dürfte, diesen selbst vor den manierirten Grazien Canova's den Vorzug zu geben, wird wenigstens der Formensinn an andern Idealschöpfungen wie an seinem herrlichen Ganymed, dem trefflichen Adonis, seiner Hebe, Psyche u. s. w. in einer Weise befriedigt, wie diess die Plastik seit dem Alterthum nicht mehr geleistet hatte. Sein Talent, die classischen Formen scharf und sicher zu erfassen, machte ihn auch als

Restaurator unübertrefflich, wie er diess an der Ergänzung der sog. Aegineten in glänzender Weise bewiesen und durch eine selbständige Arbeit im archaischen Style, die berühmte Spes im Humboldt'schen Schlosse zu Tegel, noch weiter bewährt hat.

Ein nicht geringer Theil seiner Kunstthätigkeit aber war, vielleicht weniger seiner Neigung und Richtung als den Umständen seiner Zeit und den Forderungen der Besteller entsprechend, dem Bildnisse gewidmet. Dass ihm hierin die classische Schulung zu statten kam, und dass er es auch verstand, in classischem Geiste seine Gestalten zu heben und zu adeln, beweisen seine Werke. Das colossale Reiterbild des Churfürsten Maximilian I. von Bayern zu München, die Standbilder Gutenberg's zu Mainz und Schiller's zu Stuttgart gehören zu den besten Porträtstatuen der Neuzeit, wenn auch gegen die Auffassung Schiller's, welcher statt als ein Vorkämpfer der Freiheit das Haupt zu erheben, es vielmehr als Denker senkt, mit Recht Einwendungen erhoben worden sind. Die für Warschau hergestellten Werke: das Reiterbild des Fürsten Poniatowsky und die Statue des Copernicus, wie die Königstatuen zu Kopenhagen und Roeskilde vermag ich nicht zu beurtheilen, die Statue Lord Byron's in Cambridge erreicht jedoch die obengenannten an Werth nicht, und noch weniger die Conradin's in S. Maria del Carmine zu Neapel, welche übrigens erst nach des Meisters Tod von P. Schöpf vollendet worden ist.

Daran reihen sich die Grabdenkmäler, von welchen die des Papstes Pius VII. in der Peterskirche zu Rom und das des Herzogs von Leuchtenberg in der Michaelskirche zu München die hervorragendsten sind. Wie es aber an dem letztern bei aller formalen Schönheit der Modellirung dem Künstler an der Gabe fehlt, das an sich etwas barocke Motiv (der Fürst reicht, im Begriff in die Grabespforte einzutreten, der Muse der Geschichte den gewonnenen Kranz) in die rechte Lebendigkeit zu setzen, so verhinderte auch die plastisch unzugängliche Symbolik der beiden Hauptfiguren neben der thronenden Gestalt des Papstes, der Sapientia coelestis und der Fortitudo divina an dem Papstdenkmal einen bleibenden Erfolg. In trockener Allegorie bewegen sich auch die Reliefgrabdenkmäler des Philipp Bethmann, der Baronin Schubart und der Auguste Böhmer, wenn auch nicht verkannt werden kann, dass bei ihnen des Künstlers Herz und persönliches Interesse mehr angeregt war, als diess gewöhnlich der Fall war.

Das Uebergewicht des Formalen über Gehalt und Empfindung musste sich aber vornehmlich in dem Gebiete sichtbar machen, welches an sich der Plastik wegen der unbedingt erforderlichen Unterordnung der Form unter Innerlichkeit und Ausdruck am wenigsten zugänglich ist, nemlich in den Darstellungen aus dem Reiche der christlichen Religion. Die Ansicht Thorwaldsen's selbst, dass die Bildhauerei dem protestantischen Gottesdienste sich ebenso innig anschliesse, wie die Malerei dem katholischen, beruht lediglich auf dessen Erkenntniss, dass die Malerei dem protestantischen Culte weniger als dem katholischen entsprechend sei, muss jedoch insoferne bestritten werden, als der erstere Cult dafür in der Plastik seine Entschädigung finden könne. Indess hatte er auf diesem Felde frühzeitig einen glücklichen Anlauf genommen in dem schon 1807 bestellten Taufbecken für die Brahe-Trolleburgerkirche in Fünen, einem Würfel mit Reliefs auf den vier Seiten, welche die Taufe Christi, Maria mit den beiden Kindern, Christus als Kinderfreund und drei schwebende Engel darstellten. Es war die erste an ihn gelangte Bestellung aus der Heimat und er hatte sich ihr nicht blos mit grosser Liebe unterzogen, sondern war auch von dem Erfolg selbst so zufrieden, dass er sich entschloss, mit einer Wiederholung die Kirche seiner Urheimat, Myklabye in Island, zu beschenken. Ein Jahrzehent verging, ohne dass sich Thorwaldsen zur Inangriffnahme eines zweiten christlichen Werkes veranlasst sah, und auch als Kronprinz Ludwig von Bayern 1817 einen Fries mit der Darstellung des Lebens Jesu verlangte, konnte der Künstler sich zunächst nur zur Modellirung der Schlussscene, die Frauen am Grabe Christi entschliessen, zu welchem im nächsten Jahre das Anfangsrelief (Verkündigung Mariä) hinzukam. Die nächstfolgenden Reliefwerke für die Kapelle von Palazzo Pitti und für S. Annunziata in Florenz sind ohne Belang. Als er jedoch 1819 zum erstenmale nach Kopenhagen zurückkehrte, liess er sich bestimmen, nachdem zunächst nur von der Herstellung einer Christusstatue die Rede gewesen, die Ausschmückung der Frauenkirche daselbst in der umfassendsten Weise zu übernehmen und schritt nach seiner Rückkehr in die Tiberstadt sogleich an's Werk. Der Giebel erhielt eine aus vierzehn Statuen bestehende Gruppe aus Terracotta, die Predigt des h. Johannes des Täufers in der Wüste darstellend, welche (nach den Umrissen in Thiele's Kupferwerk beurtheilt) vielleicht das Gelungenste des Ganzen ist. Im Pronaos über

dem Portal stellt ein Relieffries den Einzug Christi in Jerusalem dar. Im Innern reihen sich an die Colossalstatue Christi in der Apsis beiderseits die Standbilder der zwölf Apostel, während ein den Weg nach Golgatha darstellender Fries, von einigen dem Alexanderfries an künstlerischem Werth gleichgestellt, sich über der Altarnische hinzieht. Kleinere Friese, Reliefs und statuarische Arbeiten schmücken andere Stellen; selbst die Almosenbüchse, seitdem zehnfach von Spendern bedacht, ist mit einem passenden Bildwerk versehen und ein knieender Engel hält die Taufschale. Für den Christus*), welcher mit ausgebreiteten Armen und nach den göttlichen Begrüssungsworten: Friede sei mit Euch! dargestellt ist, schuf Thorwaldsen sechs verschiedene Skizzen bis er sich selbst genügte, und hat auch in der That eine würdevolle und grandiose Auffassung erreicht; die Apostel aber wurden, wie auch die Giebelgruppe und die Reliefs nach Skizzen des Meisters von dessen Schülern modellirt. Dass die Apostel über die des Altmeisters Peter Vischer am Sebaldusgrabe an künstlerischem Werthe hinausgingen, ist eben nicht zu behaupten; es muss aber auch daran erinnert werden, dass nur von einigen Aposteln eine künstlerisch fassbare Charakteristik in den heiligen Büchern vorliegt und der Künstler dadurch doppelt an eine lediglich äusserliche Unterscheidung der einzelnen Gestalten gewiesen war.

Wenn demnach die Beurtheilung des grossen Dänen nicht allzu günstig und entschieden ungünstiger als sonst landläufig ist, lautet, so beruht diess auf dem doppelten Grunde, dass einerseits Thorwaldsen seiner vorwiegend receptiven Begabung wegen nicht zu den bahnbrechenden Künstlern, wie sie uns im Gebiete der Plastik z. B. in G. Schadow und in Rauch begegnen, gerechnet werden darf, und dass die Gerechtigkeit erfordert, da einen um so gewissenhafteren Maassstab anzulegen, wo der Ruhm nicht blos zu ungerechtfertigter Höhe gestiegen, sondern überhaupt maasslos geworden ist. Wir können uns die Sage als solche gefallen lassen, wonach ein Phidias vor dem höchsten Werke seiner Hand, des Alterthums und aller Zeiten die göttliche Approbation erflehte und in der Gestalt eines Blitzstrahles erhielt; allein wir müssen das in verschiedenen Büchern mit einer gewissen Andacht wiederholte Bestreben zurückweisen, den verschie-

---

*) In galvanoplastischer Nachbildung auch im Atrium der Friedenskirche bei Potsdam befindlich.

densten Zufälligkeiten in den Schicksalen Thorwaldsen's den Charakter des Wunders aufzunöthigen. Ist auch die Eigenthümlichkeit des Zufalls mit dem Jason nicht zu leugnen, so berechtigt sie doch nicht dazu in anderen Zutreffen eine Kette von Aeusserungen des göttlichen Schutzes zu erkennen, in welchen mit Thorwaldsen und einigen seiner hervorragenderen Werke die Kunst sich des allerhöchsten Protektorates und eclatanter himmlischer Auszeichnung zu erfreuen hatte. Wenn z. B. unter anderen halberfundenen Anekdötchen ein Sturm machtlos erscheint gegen ein Boot, in welchem der Künstler sitzt, wie weiland gegen den Nachen, der Cäsar über das jonische Meer führte, eine Kugel in seinen Gewändern erlahmt, ohne das Leben zu gefährden, Räuber vergeblich seiner harren, weil er gerade damals einen ganz ungewöhnlichen Weg genommen, ein seltenes Nordlicht oder ein Regenbogen seine Rückkehr in die Heimat feiert, wenn ferner ein Blitz alles ringsum vernichtet und Amor und Psyche verschont, das Meer die versunkene Venus zurückgibt, beim Einsturz seines Studio der Adonis, wie von unsichtbarer Hand gehalten, allein unversehrt über den Trümmern schwebt, so sollte man doch nicht, wie die Weiber Roms bei ähnlichen den Künstler betreffenden Anlässen darin einen speziellen Schutz der Madonna ersehen, und das sonst gewichtige Urtheil seines Rivalen Canova, welcher ihn nach Besichtigung des Adonis einen »uomo divino« nennt, allzubuchstäblich nehmen. Es ist indess den Dänen, zu deren grössten Zierden er unbedingt gehört, die Maasslosigkeit zu verzeihen, mit der sie sich selbst an den Wagen spannen, welcher ihn von dem Landungsplatze nach Kopenhagen brachte, wenn auch der unbefangene Beurtheiler jetzt kaum mehr geneigt sein würde, selbst befördernd in die Speichen seines Ruhmeswagens zu greifen. Doch darf auch nicht verschwiegen werden, wie durchaus edel der Künstler die schwindelnde Ruhmeshöhe ertrug, zu welcher ihn nebst seinen unleugbaren Verdiensten ein seltenes Glück erhob. Voll von Anerkennung alles Tüchtigen an seinen Kunstgenossen und in naiver Hingebung an seinen Beruf, rastlos fortarbeitend bis an den Abend seines beneidenswerthen Todes scheint er von seiner Vergötterung, worin sich namentlich seine Landsleute überboten, kaum eine Ahnung gehabt zu haben. Alle Ehre und Erhebung verdarben seinen schlichten und in gewissem Sinne kindlichen Sinn und sein gerades wohlwollendes Wesen nicht, wie er denn bei seinem Triumpheinzuge in

Kopenhagen zuerst einen alten Pförtner im groben Kittel, einen unvergessenen Freund seiner Jugend, umarmte. Treu wie er gegen seine Freunde, so war auch ihm das Glück bis zu seinem Ende, es hatte ihm selbst, wenn nicht die Ahnung, so doch den Kampf des Todes erspart, wenige Stunden, nachdem er den Modellirstab weggelegt, sank er im heiteren Kreise der Thalia (1844) in den ewigen Schlummer und fand das gewünschte eben vollendete Grab mitten unter seinen Schöpfungen, von Rosenhecken und Blumen umgeben, im Thorwaldsen-Museum seiner Vaterstadt.

Er hatte lange genug gewirkt, um einen stattlichen Kreis von Schülern aus allen Ländern um sich versammeln zu können, von welchen sich namentlich seine Landsleute und die Italiener enger an seine Bahnen hielten. Von den ersten ist *H. W. Bissen**) zu nennen, von Geburt ein Deutscher (geb. zu Schleswig 1798, als Professor an der Akademie zu Kopenhagen 1868 gestorben), aber seiner Ausbildung, Thätigkeit und Lebensstellung nach ein Däne, einer der bevorzugten Gehilfen des Meisters, der ihm auch die Ausführung seiner unvollendeten Werke testamentarisch übertrug. Und wenn er auch die Feinheit und Fruchtbarkeit Thorwaldsen's nicht erreichte, so kam diesem doch Niemand in dem kraftvollen Styl wie in dem männlichen Ernste der Auffassung näher. Seine Hauptthätigkeit fällt jedoch erst in spätere Zeit, wenn er auch schon mit der Walküre (1835) seinen Ruhm erlangte. Obgleich zunächst seinem Lehrer entsprechend in Gegenständen des griechischen Mythos thätig, hatte er es sich doch vornehmlich zur Aufgabe gemacht, den in dänischen Kreisen Thorwaldsen gegenüber öfter wiederholten Wünschen zu genügen und an die Stelle der griechischen die nordische Götterwelt zu setzen, wozu ihm die Ausstattung des Christiansburger Schlosses reichliche Gelegenheit gab. Im höheren Alter aber wandte sich der Künstler der naturalistischen Richtung zu, wovon das Denkmal der Schlacht von Friedericia als »der tapfere Landsoldat« bekannt, und der noch bekanntere Löwe von Idsted vom Flensburger Friedhof, jetzt nach Berlin geschleppt, Zeugniss ablegen. Seine Bildnissstatuen des Königs Friedrich IV., des Dichters Oehlenschläger und andere lassen ihn zu den hervorragenden Meistern dieses Faches zählen. Deutschland besitzt von ihm die Reliefs am Gutenberg-Monument zu Mainz.

---

*) Nekrolog. Lützow Zeitschrift f. bild. Kunst. 1868. Beibl. S. 138.

Ihm zunächst steht *H. Freund*, ebenfalls ein geborner Deutscher (Bremen), † 1840 als Professor der Akademie zu Kopenhagen. Schon vor Bissen 1820 nach Rom gelangt, wurde er Thorwaldsen's intimer Freund und Genosse. Doch zeigte sich eine künstlerische Kluft hinsichtlich der Stoffe, zu welchen beide hinneigten. Denn auch Freund liebte wie Bissen die reckenhafte nordische Sage, was Thorwaldsen so wenig gerne sah, dass er geneigt war, derartige Arbeiten sogar zu verhindern. Sein hervorragendstes Werk und von bleibendem Verdienst ist der grosse cyklische Fries in Christiansborg, »Ragnarokr«, den Untergang der Götter und der Welt, aus welchem nur der Alfader hervorgeht, darstellend*). Auch die Werke aus dem Gebiete der griechischen Mythe, wie z. B. sein Mercur, verleugnen das Hünenhafte nicht und lassen gleichsam noch den Schmiedehammer erkennen, welchen Freund, bevor er zum Meissel griff, als ein moderner Q. Messys im Gebiet der Plastik zu Kopenhagen geführt haben soll. Andere nordische Bildhauer, welche in Thorwaldsen's Atelier arbeiteten und seine Skizzen ausführten, wie *Mathäi, Borup, Petersen* u. s. w., können hier nur flüchtig erwähnt werden. Dass aber der unmittelbare Thorwaldsen'sche Einfluss in Kopenhagen bis in die neuere Zeit herab in voller Kraft geblieben ist, zeigen auch die Werke *J. A. Jerichau's*, dessen Fries die Hochzeit Alexander's mit Roxane darstellend in der That neben den Thorwaldsen'schen Alexanderfries gesetzt werden darf, wie Theile desselben kürzlich auf der Wiener Ausstellung auch grösseren Kreisen gezeigt haben.

Von den Italienern sind *Tenerani*, *Galli*, *Marchetti*, *Piacetti*, *Tacca* und *Benaglia* des Dänen hervorragendere Schüler, denen übrigens von den Schülern Canova's *Tadolini, Aureli, Fabris, Pozzi, Baruzzi* und *Ceccharini* wenigstens das Gleichgewicht gehalten wird, wenn nicht ihre Richtung selbst noch jetzt als die unter den Marmorkünstlern des Apenninenlandes siegreiche zu nennen ist. Der Hervorragendste von allen bleibt indess *F. Tenerani***), geb. 1789 zu Torano bei Carrara, † 1869 in Rom. Erst bei Canova, dann bei Thorwaldsen arbeitend, liess er sich schon 1819 durch seine fünfmal wiederholte Pandora als fertiger Meister erkennen. Seine Werke sind auch kaum von denen seines Lehrers, die übrigens auch oft von

*) Beschrieben im Schorn'schen Kunstblatt 1841. S. 229. fg.

**) Tenerani's Werke, Lützow Zeitsch. f. bild. Kunst 1870. Beiblatt S. 194.

seiner Hand in Marmor übertragen worden sind, zu unterscheiden; vielleicht dürften sie jedoch minder kräftig und noch ärmer an individuellem Ausdruck genannt werden. Auch er legte dem Formalen einen allzu grossen und fast ausschliessenden Werth bei, wesshalb er auch die Ausführung selbst zu besorgen pflegte und Raspel und Feile auf's fleissigste handhabte. Seine solide Durchführung erfreut bei der effektlosen Einfachheit seiner Auffassung, durch die er sich von der modernen italienischen Plastik so vortheilhaft unterscheidet, doppelt; aber zu erwärmen vermögen seine Schöpfungen selten.

Von den deutschen Bildhauern haben manche in Thorwaldsen's Atelier gearbeitet, doch keiner ist ganz in seine Fussstapfen getreten. Diess verhinderte theils die Hinneigung der Deutschen zur Romantik, theils die von Berlin ausgehende Gegenströmung und die Erkenntniss, dass man in der realistischen Richtung G. Schadow's und dann Rauch's einen unsern Zeitanschauungen gemässeren Weg betreten könne, als in der seit dem Zeitalter der Restauration an Terrain verlierenden Classicität. Selbst L. Tieck, classisch angelegt wie wenige Künstler seiner Zeit, lenkte in die Rauch'schen Bahnen ein, in welchen wir ihn auch zu betrachten haben werden. Hieher könnte nur ein Künstlername gesetzt werden, der jedoch durch Bildungsgang und Eigenart zum Schüler keinen Beruf besass und desshalb zwar in derselben Richtung, aber nicht auf demselben Wege wie Thorwaldsen ging, nemlich *J. M. Wagner**). Als der Sohn eines fürstbischöflichen Hofbildhauers 1777 zu Würzburg geboren, hatte er drei verschiedene Kunstphasen durchgelebt, die Atmosphäre seines Vaters, welche natürlich ganz von Zopfthum erfüllt war, dann den Mengsianismus der Füger'schen Schule zu Wien und endlich den unmittelbaren Einfluss der Antike. So lange er als Maler thätig, was bis 1817 anhielt, vermochte er nicht ganz sich dem herrschenden akademischen Eklekticismus zu entwinden, welcher jedoch seine äussern Erfolge keineswegs beeinträchtigte. Denn wenige Jahre ehe die Wiener Akademie den Begründer der romantischen Kunst relegirte, prämiirte sie den talentvollen Würzburger und auch der Goethe'sche Kreis, der von den Anfängen eines Cornelius zurückschreckte, fand eine seiner Arbeiten »Ulysses den Polyphem berauschend« des ersten Preises der Weimarer Kunstfreunde werth. Der

*) *L. Urlichs*, J. M. Wagner, ein Lebensbild. Würzburg 1867.

bayerische Hof erwarb darauf 1808 ein grösseres Gemälde*), welches im Colorit ungenügend, dafür in der Zeichnung streng und von beinahe harter Correctheit ist, im Muskelwerk zuweilen an Cornelius erinnert und in der Bewegung nicht selten an's Gewaltsame und Ungeschlachte streift. Das Plastische wiegt so entschieden vor, dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn der Künstler, der 1804 für mehr als ein halbes Jahrhundert nach Rom übersiedelte, Angesichts der plastischen Schätze des Alterthums 1817 ganz zur Bildnerei übertrat, zu welcher er in einer cyklischen Umrisszeichnung, »das eleusinische Fest nach Schiller« in einer Reihe von reliefartig gedachten Blättern**) den Uebergang vermittelte. Nun aber blieb er sein ganzes Leben († 1858) ein enthusiastischer Verehrer der Antike, wozu er auch dadurch, dass ihn König Ludwig von Bayern, der ihm beinahe freundschaftlich zugethan war, zum Organ seiner Antikenerwerbungen machte, die umfassendste praktische Gelegenheit erhielt. Vielleicht sind sogar seine Verdienste als Sammler für seinen königlichen Herrn — denn die Münchener Glyptothek und Vasensammlung sind zum grössten Theile sein Werk und Einzelnes, wie die berühmten Aegineten hat er sogar unter Gefährdung seines Lebens durch Feindeshand, Pest und Sturm errungen — noch höher zu schätzen, als seine eigentliche Künstlerthätigkeit. Gleichwohl sind seine Werke von dem plastischen Schmuck in den Bogenwinkeln des Haupteingangs der k. Reitschule zu München, den »Kampf der Lapithen und Kentauren« darstellend, an, bis zu dem grossen Friesin der Walhalla bei Regensburg und den Bildnereien am Münchener Siegesthor aller Anerkennung werth. Der Walhallafries***), welcher ihn mehr als ein Jahrzehend bis 1837 beschäftigte, erlaubt jedoch nicht ihn dem unmittelbaren Gefolge Thorwaldsen's anzureihen. Die verallgemeinernde Idealität dieses ist nemlich seine Sache nicht; er strebt überall nach Charakteristik und Individualität und geht schon des Gegenstandes wegen, welcher die Entwicklungsepoche des alten

*) „Die neun Helden vor Troja nach Agamemnons und Hektors Niederlage, ihre Lage erwägend", jetzt von der Gallerie zu Schleissheim (vorläufig) in das Erdgeschoss der alten Pinakothek versetzt. Die Skizze in der Gallerie zu Darmstadt. Eine Madonna in Oel und mehrere Federzeichnungen, darunter die Frauen Christi am Grabe (1806) befinden sich in der v. Marschall'schen Sammlung in Carlsruhe.

**) Gest. v. Ruscheweyh 1817.

***) Beschrieben im Kunstblatt 1837, S. 144 fg.

Germanenthums bis zur Einführung des Christenthums bildet, mit einer gewissen Absichtlichkeit den classischen Typen aus dem Wege. Dass er in diesem Bestreben manchmal über die Gränzen plastischer Schönheit hinausfiel, ist von dieser Tendenz unzertrennlich; erklärlich aber auch, wenn er dann in seinem darauffolgenden Werke der Bavaria und den römisch gehaltenen Kampfreliefs am Siegesthor sich nicht mehr ganz in die idealen Bahnen zurückfand. Nicht selten fühlt man sich selbst an G. Schadow gemahnt, dessen schöpferische Leichtigkeit er jedoch kaum erreichte. Der Vergleich seiner Löwenquadriga mit Schadow's Viktorien-Gespann auf dem Brandenburgerthore wird jedenfalls Wagnern unvortheilhaft sein, was nicht blos auf Rechnung der trotz ihrer Schönheit an sich an dieser Stelle sehr ungünstig wirkenden Löwen zu setzen ist, sondern mehr in der auch hier nicht zu leugnenden Gewaltsamkeit der Stellung ihrer Lenkerin liegt. Composition und Charakteristik entbehren nemlich bei ihm stets des Naiven, zufällig und selbstverständlich Erscheinenden und verrathen vielmehr etwas Gesuchtes und Studirtes und nicht selten ein Zuviel von Ausführung und Detail, was namentlich dem Idealen Abbruch thut und gelehrt prosaische Trockenheit an dessen Stelle setzt. Desshalb vermochte er sich auch gegen den wachsenden Ruhm seines jüngeren Landsmanns L. v. Schwanthaler nicht zu behaupten, welcher jedoch, obgleich ebenfalls in den Jahren 1826 und 1832 bis 1834 der Unterweisung Thorwaldsen's geniessend, sowohl der Zeit wie seiner mehr romantischen Anschauung nach in einer späteren Periode zu behandeln sein wird. Immerhin aber überragte M. Wagner seine Münchener Kunstgenossen, wie *J. Haller*, geb. zu Innsbruck 1792, † zu München 1826, als dessen Hauptwerke einige Marmorstatuen der Glyptothekfaçade zu betrachten sind, *J. Leeb*, geb. zu Memmingen 1790, † 1862 zu München, der ebenso wie jener auf Kosten des Königs Ludwig in Rom unter Thorwaldsen's Leitung seine Studien gemacht, aber später meist unter Schwanthaler arbeitete; *L. Schaller*, geb. zu Wien 1804, † zu München 1865, von M. Wagner und Thorwaldsen gleich hoch geschätzt, und durch seinen Herder in Weimar in weiteren Kreisen bekannt. Nicht minder seine Stuttgarter Zeitgenossen aus der Dannecker-Thorwaldsen'schen Schule, namentlich den ältesten Schüler Dannecker's *F. Distelbarth*. Auch *Th. Wagner*, geb. zu Stuttgart 1800, wie jener vornehmlich im k. Lustschlosse Rosenstein thätig,

erreichte die Bedeutung seines Namensvetters nicht. In classicistischen Werken nicht ohne Verdienst erscheint er dagegen von der prosaischsten Trockenheit in geschichtlichen Darstellungen, wie seine Reliefs am Piedestal der Denksäule des Stuttgarter Schlossplatzes beweisen, welche in den Schlachtscenen von La Fère Champenoise, Brienne und Sens bei sehr correcter Nachbildung nach dem Leben (besonders in den Pferden) aber bei völligem Mangel an plastischer Stylisirung wie an Poesie nur die nüchternste Darstellung des Vorgangs, zerstückt in zusammenhanglose und bedeutungslose Details, geben. Als der hervorragendste Nachfolger Dannecker's dürfte *C. Weitbrecht* aus Stuttgart zu nennen sein, dem allerdings eine drückende Jugend, wie seine Verwendung als Modelleur in der Eisengiesserei zu Wasseralfingen manche Fesseln auferlegt und ein früher Tod (1837) ein vorzeitiges Ziel gesteckt hat. Dennoch scheint er durch seinen Fries im Festsaal zu Rosenstein *) die vier Jahreszeiten oder vielmehr ländliche Beschäftigungen darstellend, die Arbeiten seiner Collegen daselbst durch frische Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Formgefühl überboten zu haben. Zur Dannecker-Thorwaldsen'schen Schülergruppe sind ferner *J. H. Zwerger* aus Donaueschingen und *H. Imhof* aus Bürglen (Uri) zu zählen, welche jedoch ihrer hauptsächlichen Thätigkeit nach einer spätern Periode angehören, ohne übrigens selbständige Bedeutung zu erlangen. Ausser diesen dürfte der unter Thorwaldsen's Einfluss stehende deutsche Bildhauer *J. Schaller*, geb. zu Wien 1777, † daselbst 1842, vorwiegend im Bildniss thätig und durch seinen A. Hofer in der Franziskanerkirche zu Innsbruck bekannt, beizuzählen sein; zahlreicher anderer Bildhauer nicht zu gedenken, welche ohne hervorstechendes Eigenverdienst mit mehr oder weniger Tüchtigkeit in des Meisters Bahnen wandelten.

---

Eine ähnliche Stellung wie sie Thorwaldsen für die Bildnerei der classicistischen Periode einnahm, behauptete in vielleicht noch umfassenderer Weise Schinkel im Gebiete der Architektur. Wir haben oben (Seite 91 u. f.) die architektonische Thätigkeit eines J. G. Langhans, H. Gentz, N. F. v. Thouret, F. Weinbrenner,

*) Der Entwurf befindet sich in der Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe. Lith. v. Wenng. Stuttg. 1829. 1833.

F. W. v. Erdmannsdorf u. A. auf der künstlerischen Stufe eines Mengs und David gefunden, und mussten die ihr zu Grunde liegende Anschauung der Antike als eine, wenn nicht verfehlte, so doch einseitige und unklare schildern. Hatte man in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in der Antike blos zierliche Eleganz gesucht, so war gegen den Schluss desselben hin der Sinn blos mehr auf das Mächtige, ja Derbe gerichtet gewesen. Die bahnbrechende Rolle aber, wie sie Carstens jener Periode gegenüber in Hinsicht auf Malerei, als der Vorkämpfer eines reineren höheren Classicismus, gespielt, hatte im Gebiete der Architektur *Fried. Gilly*, geb. 1771 zu Berlin als der Sohn des Oberbaurathes D. Gilly, übernommen. Ihm waren Langhans' Quellen zu trübe, und er suchte desshalb in seinen Entwürfen auf die hellenische Kunst in ihrer Blüthezeit zurückzugehen. Auch ihm war jedoch wie seinem Zeit- und Richtungsgenossen Carstens nur beschieden, seiner Ueberzeugung in unausgeführten Entwürfen oder höchstens in einigen Privatgebäuden Berlins und der Umgebung Ausdruck zu geben; denn für monumentale Werke war in der preussischen Hauptstadt weder der Sinn vorhanden noch die politische Lage geeignet. Auch Gilly's kurzes Leben — er starb schon 1800 in einem Alter von nur 29 Jahren — liess keine Frucht reifen, obgleich die Blüthen seiner Entwürfe keinen Einsichtigen hinsichtlich der zu erwartenden in Zweifel lassen konnten. So war es auch seine Aquarellskizze zu einem Denkmal Friedrichs des Grossen*), welche dem jungen Schinkel, damals noch am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, seinen Weg und seine Mission zeigte. Ebenso waren es seine Aufnahmen des Marienburger Schlosses**) gewesen, welche Schinkel's Blick von vorne herein offen hielten auch für die Schönheit und den Werth der romantischen Baukunst. Diese Arbeiten hatten es dem Jüngling, der nun selbst gegen die Einreden seiner Vormünder das Gymnasium verliess, gezeigt, was sein wirklicher Beruf war, nemlich in Gilly's Bahnen einzulenken. Bei der universellen Kunstbegabung Schinkel's würde er sonst vielleicht an der Wahl unter den Künsten schwer gelitten haben, wenn nicht daran gescheitert sein. Nun aber konnte er an Gilly, der kleine Figuren zeichnete, Architekturstücke und Land-

---

*) Von 1797. Jetzt im Sitzungssaal der städtischen Baudeputation.

**) *Gilly* und *Raabe*. Schloss Marienburg, gest. v. J. F. Frick. Berlin 1799.

schaften malte und dem Kunsthandwerk die regste Aufmerksamkeit widmete, sehen, wie sich alles diess der Architektur unterordnen und mit ihr verbinden lasse, und trat daher unverzögert in seinen grossen Beruf ein. Und wie Thorwaldsen rückhaltlos dem Carstens die entscheidende Anregung, ja »alles was er sei,« verdankte, so nannte auch Schinkel den Gilly »den Schöpfer dessen, was er sei,« und erklärte, dass er »wenn das Geringste in ihm aufkeime und einigen Fortgang finde, er diese Vortheile allein dem lehrreichen Umgang mit Gilly zuzuschreiben habe.« Dürfte aber mit diesen Worten die jugendliche Bescheidenheit wohl zu weit getrieben sein, wie auch in der That G. Schadow's Wort, das Schinkeln nur als einen zweiten Gilly gelten lassen will, über das wahre Verhältniss hinausgeht, so ist doch schon durch diese Urtheile der beiden grossen Zeitgenossen hinsichtlich der Bedeutung Gilly's Entscheidendes gesagt.

Geboren zu Neu-Ruppin 1781, als der Sohn eines Pfarrers, hatte *Carl Fried. Schinkel**) erst sein 17. Lebensjahr erreicht, als er bei dem Oberbaurath D. Gilly den ersten Unterricht empfing und kurz darauf zu dem eben von einer grösseren Studienreise zurückgekehrten F. Gilly gelangte. Indess konnte er des Letzteren Belehrung kaum mehr zwei Jahre geniessen, da Gilly's früher Tod das Verhältniss löste; aber der jugendliche Genius hatte dennoch bereits gelernt die Schwingen zu entfalten. Doch vermochte auch er vorläufig nicht den Weg zu einer Bauthätigkeit zu finden, die grösser gewesen wäre als sie seinem Lehrer beschieden war. Nachdem er die Privatbauten des Verstorbenen ausgeführt, versiegten sogar die kleineren Aufträge, und der Künstler hatte Musse, das Engagement an einer Fayencefabrik anzunehmen, welches ihm ein kleines Einkommen sicherte, aber auch hinsichtlich der Entwicklung seines decorativen Geschmackes nicht ohne Vortheil war. 1803 hatte er soviel erübrigt, um eine Reise nach Italien antreten zu können.

---

*) *F. Kugler*, C. F. Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842. *O. F. Gruppe,* C. F. Schinkel und der neue Berliner Dom. Berl. 1843. *G. F. Waagen,* Schinkel als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender 1844. *C. Bötticher,* C. F. Schinkel und sein baukünstlerisches Verhältniss. Berl. 1857. *A. v. Wolzogen,* Aus Schinkel's Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Berl. 1862—63. *Ders,* Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berl. 1864. *H. Grimm,* Ueber Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Berl. 1867.

Der zweijährige Aufenthalt daselbst sollte jedoch vorerst, aller Erwartung entgegen, seine classische Richtung keineswegs befestigen. Drei Mächte schienen sie vielmehr zu bekämpfen: sein malerischer Sinn, der ihn zum Landschafter drängte, der Hang zu wissenschaftlichen Publicationen, und die bereits erwachte Vorliebe für die Schöpfungen der Romantik. Er wird nicht müde, grosse landschaftliche Ansichten mit der Feder oder dem Stifte zu zeichnen oder in Sepia, Tusche und Gouache auszuführen*). Sie verrathen noch vielfach seine Zeit in dem unvollkommenen Colorit, in conventionellen Formen des Baumschlages u. s. w., auch sind die älteren keineswegs frei von den Gebrechen des Autodidakten, welchem hauptsächlich Stiche nach Claude und Poussin die Anregung gegeben zu haben scheinen; sie erheben sich aber immer über Veduten und entbehren nie der Bedeutung. In ihnen nähert sich der Künstler vielfach dem J. Koch, ohne jedoch der Energie der Farbe dieses nachzustreben. Auch für ihn ist Landschaft von der menschlichen Cultur unzertrennlich. »Reine Landschaften«, sagt er selbst, »lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück . . . und der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden darin hervortreten lässt, entweder so, dass man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur geniessen . . . oder dass man in ihr die ganze Fülle der Cultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen lässt.« In beiden Fällen bewegte sich der Künstler auf dem Boden der idealen classischen Landschaft wie Koch, wenn auch mit mehr Betonung und phantasievollerer Entfaltung der architektonischen Gebilde seiner idealen Welt. Selbst die Ansichten, die er aus Italien mitbrachte, tragen von diesem Geiste die Spuren, welchem er nach seiner Rückkehr in den für die Gropius'schen Weihnachtsausstellungen hergestellten Panoramen, worunter die sieben Weltwunder nach den noch erhaltenen Skizzen auch baukünstlerischen Werth hatten, noch ungebundener zu huldigen vermochte.

Neue Erscheinungen im Gebiete der Architekturgeschichte, wie die unteritalischen Werke des Mittelalters, fesseln ihn dergestalt, dass er einem Berliner Buchhändler den Plan zur Herausgabe eines von

---

*) *A. Woltmann*, Schinkel als Maler. Zeitschrift. f. bild. Kunst 1868. S. 89.

ihm zu illustrirenden Werkes über dieselben vorlegt. Er ist überhaupt voll von Bewunderung der Denkmäler der Romantik, und spricht sich u. A. entzückt über den Mailänder Dom aus. Dagegen erscheinen seine Urtheile über die Reste des Alterthums kühl, ja zuweilen geringschätzig. Er scheint ihnen wenig Aufmerksamkeit zu schenken, da sie »dem Architekten zumeist nichts Neues bieten, weil man von Jugend auf mit ihnen bekannt ist.« Dass indess doch die Eindrücke der Antike den Sieg davon trugen und ihm nach seiner Rückkehr mit verstärkter Kraft vor die Seele traten, während die Romantik ihren der Jugend so zugänglichen Zauber mehr und mehr verlor, beweist sein folgender Entwicklungsgang. Es war aber vielleicht nicht ohne wichtige Folgen, dass der Künstler unmittelbar nach seiner Rückkehr und noch voll von jenen Eindrücken keine Gelegenheit zu architektonischer Bethätigung fand. Auf Malerei angewiesen, wie er nun — in der traurigsten Periode Deutschlands 1805 bis 1813 — war, neigt er in der That entschieden zur Romantik hin: mittelalterliche Städteansichten, gothische Dome, darunter Restaurationsentwürfe vorhandener und unvollendeter oder entstellter Kathedralen, waren seine Hauptgegenstände, selbst seine Gattin malte er im altdeutschen Costüm und liess im Hintergrunde ein gothisches Bauwerk erblicken; ja er zeichnet 1810 einen Entwurf eines Mausoleums für die Königin Luise in gothischem Style, und eifert im Begleitschreiben gegen die für uns »kalte und bedeutungslose« Antike, während erst in der Gothik »das Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, Idee und Wirklichkeit ineinander verschmolzen sei.« In ähnlicher Weise empfiehlt er selbst noch 1819 seinem Könige den seit mehren Jahren vorbereiteten gothischen Entwurf eines Domes für Berlin, der gleichwohl zu den glänzendsten und originellsten Erfindungen moderner Romantik gezählt werden muss. Man hört aus seinen Worten gleichsam das Rauschen des Stromes der Zeit, man sieht den Freund Cl. Brentano hinter dem Schreibenden stehen, fühlt aus dem gelegentlich selbst leidenschaftlichen Tone heraus, dass der Künstler nicht ganz eins mit sich selbst sei und jene Richtung noch nicht entschieden gewählt habe, die seinem innersten Wesen entsprach. Er hat auch die Gothik mehr von ihrer malerischen Seite erfasst, wie sie sich ihm in normannischen Bauten oder im Dom von Mailand aufgedrängt hat, und weniger von dem Standpunkte der constructiven Consequenz, worin doch das Wesen

der ganzen Bauweise beruht, und wollte sich im Constructiven freie Hand behalten, was seiner regen Erfindungsgabe auch nicht anders möglich war. Auch spielten romantische Ideen wie von dem hl. Grabe, dem hl. Gral u. s. w. herein, wie namentlich in der Kuppelanlage des Domes mit den fünf Kapellen, von welchen je eine nach den Hauptfesten wechselnd geöffnet den bezüglichen plastischen Schmuck zeigen sollte. Immerhin aber würde der Dom, wenn ausgeführt, zu den bemerkenswerthesten Werken der Neuzeit gehören und den Künstler auch hierin in viel glänzenderem Lichte erscheinen lassen, als diess in den wirklich ausgeführten gothischen Werken z. B. in dem fialenartigen Monumente auf dem Kreuzberge und der erst 1825—1828 gebauten Werder'schen Kirche der Fall ist.

Es waren indess seit seiner Rückkehr aus Italien und Paris 1805 mehr als zehn Jahre vergangen, als ihm das erste Monumentalwerk übertragen ward. Sein universeller Sinn hatte mittlerweile dem romantischen Zeitgeiste seine Huldigung gebracht und kehrte wieder zurück zum classischen Urquell, von welchem auch er von Gilly's Hand geführt zuerst getrunken, und nach welchem vielleicht gerade seine Versuche in gothischer Richtung den Durst gesteigert hatten. Ist doch auch uns noch sein erstgeschaffenes Werk classischen Styles, die Neue Wache zu Berlin eine wahre Erquickung. Wenn uns die Langhans-Weinbrenner'sche Architektur wie ein dissonirender Anachronismus, bäuerliches Pelasgerthum und gespreizter Archaismus verquickt mit schalem Putz der Spätzeit erscheint, so finden wir hier den Geist entwickelten Griechenthums, festgehalten im Ganzen wie im Einzelnen. Und zwar nicht in der Wiedergabe eines hellenischen oder römischen Vorbildes, wie sie die Architekten Englands, Frankreichs und selbst zumeist der Classicist Süddeutschlands, Klenze, anstrebten, sondern in freier Erfindung mit den Formen und Mitteln der Griechen und in einer den Alten congenialen Lösung des Problems. Zu grösserer räumlicher Entfaltung konnte diese Wiedergeburt griechischer Bauweise gelangen an dem nach dem Brande von 1817 begonnenen Wiederaufbau des Schauspielhauses zu Berlin, bei welchem fast unerfüllbare Bedingungen hinsichtlich der Beibehaltung der erhaltenen Untermauern, der Unterbringung der verschiedensten Arbeits-Requisitenräume und besonderer Concertsäle, wie die knappen Mittel den Künstler zu einer bewundernswerthen Bewahrheitung des Satzes drängten, dass sich in der Beschränkung

der Meister zeige. Die Zeit, in welcher jedoch das Schauspielhaus und das etwas jüngere Museum entstanden, gehört bereits in die Glanzperiode deutscher Kunst, welche in einem späteren Buche zur Behandlung gelangen wird. Die trotz der vorwiegenden Classicität erstaunliche Universalität Schinkel's macht ihn vielmehr zum ebenbürtigen Gegenbilde eines Cornelius, dessen Leben nur um wenige Jahre später begann, dessen künstlerischer Anfang aber im Schoosse der Romantik lag, und dessen Wirksamkeit der Zeit nach beträchtlich weiter herabreichte.

---

# Sechstes Capitel.

---

## Der Classicismus in Frankreich.

Wie die grosse Revolution in Frankreich keineswegs eine Erscheinung war, die wie ein Blitz aus heiterer Luft in die überraschte Welt schlug, sondern seit Jahrzehnten sich vorbereitet hatte und die Vorboten des Gewittersturms längst Jene erkennen liess, welche mitten in dem Taumel der Masse und in der schwülen Atmosphäre um den Thron einen nüchternen Sinn und ein offenes Auge für die Zukunft hatten, so war auch der Umschwung in der Kunst keineswegs ohne Vorbereitung gewesen. Ja, die classische Tradition, welche seit Poussin, Racine und Corneille kräftiger als sonst irgendwo in Frankreich Wurzel geschlagen, und während der Regierungszeit Ludwig XIV. so bemerkenswerthe Blüthen getrieben, war auch im Zeitalter Louis XV. nicht völlig erstorben. Sie hatte selbst neben den duftigen Guirlanden des Rococo ihre saft- und geschmacklosen Früchte getrieben, nach welchen es freilich Niemand mehr gelüstete, da sie sich nur als taube Hülsen erwiesen, aus denen aller Gehalt entwichen war. Es schien daher nicht wie in Deutschland der Ausrodung des Ganzen, sondern vielmehr der Beseitigung der wuchernden bunten Schösslinge zu bedürfen, welche den mehr als hundertjährigen Baum umrankt und verkümmert hatten, dann aber einer frischen und ausschliessenden Pflege des verwahrlosten Stammes nach neuen und gesunderen Principien, welche übrigens nach allen

Richtungen hin und in allen hervorragenden Culturländern in der Luft lagen.

Den Spaten hatte schon *J. M. Vien* (1716—1809) anzulegen gesucht, aber zu kraftlos gehandhabt. Hier und dort beschneidend, aber ohne Princip, bald der Antike nachstrebend, dann wieder in den Geleisen seiner Vorgänger, nicht selten in einem und demselben Werke getheilt zwischen der manieristischen Richtung seiner Zeit und dem Modellstudium, wie zwischen malerischem und Reliefstyl erwarb er sich nur das zweifelhafte Verdienst, nach verschiedenen Seiten hin die Ansprüche leidlich befriedigt zu haben, wie unter den Deutschen Mengs bald den Caraccisten, bald den Correggianer und bald den Classicisten vorzukehren vermochte. Und wenn er auch mehr als Mengs den Classicismus mit Naturstudium gepaart in den Vordergrund stellte, so war doch wieder sein künstlerisches Talent geringer, als das seines deutschen Zeitgenossen, so dass er kaum eine kunstgeschichtliche Stellung behaupten könnte, wenn ihm nicht eine hervorragende Rolle als Lehrer beschieden gewesen wäre. Denn neben Vincent und Regnault war es namentlich der Reformator der französischen Schule, der aus seinem Atelier hervorging, *Jaques Louis David**).

Geboren 1748 zu Paris schien dieser als Verwandter Boucher's gleichsam durch die Beziehungen seiner Geburt dazu bestimmt in die Bahnen jener graziösen Kunst einzulenken, welche in einem frühern Abschnitte charakterisirt worden ist, und in der That fielen seine ersten Arbeiten, ein Porträt der Tänzerin Guimard und die Vollendung der von Fragonard begonnenen Ausschmückung ihres Hauses in dieses Gebiet. Allein durch Boucher selbst an Vien empfohlen fühlte er sich wohler in den classischen Aufgaben, wie sie die Akademie in formaler Absicht behufs der Preisgewinnung in Paris wie anderwärts zu stellen pflegte. Vielleicht verhinderte aber gerade die leichte Weise, in welcher die Akademie die Kritik solcher die Weiterentwicklung nicht eigentlich berührender Schularbeiten zu üben gewohnt war, bei dem jungen Manne wiederholt den Erfolg, da dieser die Aufgaben wohl zu ernst auffasste, als dass die Lehrer, welche nichts weiter wollten, als entsprechende Höhe

*) *Delécluze,* Louis David, son école et son temps. Par. 1855. — J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Lpz. 1867.

von Geschicklichkeit, davon hätten befriedigt werden können, und erst nachdem David aus Gram über die Zurücksetzung beinahe seinem Leben durch Selbstmord ein Ende gemacht, glückte ein letzter Versuch und brachte ihn in seinem 28. Jahre als Stipendiat der Akademie nach Rom.

Mengs lebte und wirkte nach David's Ankunft noch vier Jahre; allein der Einfluss des Gefeierten auf den Franzosen war gering. David strebte vor Allem der galanten Weise seines Vaterlandes wie des Eklekticismus völlig loszuwerden, und suchte vielmehr nach einem Gegensatz statt nach einer vermittelnden Brücke. Die süsse Sinnlichkeit seiner Landsleute war ihm ebensosehr zum Ekel, wie die schulgemässe Schönfärberei und es war ihm daher zunächst jene Kunst das Ideal, welche statt aller costümirten Eleganz vielmehr die Naturwahrheit bis zur Hässlichkeit und statt der schalen Anmuth des Colorits die Contraste von Licht und Schatten bis zur Farblosigkeit, aber in markiger Weise erstrebte. Es waren die Caravaggisten, welche ihm imponirten, und statt der üblichen Schulpilgerung in die Stanzen des Raphael sass er copirend vor einem Valentin. Seiner entschieden plastischen Anlage entsprach die Betonung und Bestimmtheit der Form, wie sie sich hier aussprach, das effektvolle Relief in Licht und Schatten so sehr, dass er vorerst selbst zum Extrem und zur Uebertreibung sich hingezogen fühlte. Allein die classische Umgebung verfehlte bald ihre Wirkung nicht, sobald das erste Feuer verlodert war, und eine ruhige Ueberlegung dem Geiste des trotzigen Widerspruches Platz gemacht. Da standen die plastischen Schätze des Alterthums, damals eben wesentlich vermehrt und durch Winckelmann's Wort in ein neues Licht gestellt und zu neuen Ehren gehoben. Dazu wirkte der classische Boden mit seinen glorreichen Erinnerungen, auf welche man damals in Frankreich um so eifriger zurückzugehen pflegte, je weniger die gleichzeitigen Zustände dem angebornen Triebe nach glorreichen Thaten Raum gaben. David zeichnete viel nach Antiken und sog aus ihnen mit der durchgebildeten Form und sicheren Bestimmtheit, wie sie fortan seine Werke charakterisiren, auch die Vorliebe für Stoffe aus dem Gebiete der Antike. Die Ergebnisse seiner Studien in Rom noch im Grossen zu verwerthen, fand er jedoch keine Gelegenheit; ein 1779 vollendetes Altargemälde »die Pest des h. Rochus« zwang ihn vielmehr schon durch den Gegenstand sich noch vielfach in die traditionellen Fesseln zu schmiegen.

Nach fünfjähriger Studienzeit 1780 nach Paris zurückgekehrt, wandte er sich jenen classisch akademischen Stoffen zu, welche nicht ohne Bühnenbeigeschmack und Rührungs-Effekt Gelegenheit geben sollten, irgend ein Pathos wiederzugeben und dadurch mitleidige Theilnahme zu erwecken. Es ist aus derartigen Gegenständen nicht zu verkennen, wie ein Laokoon in der damaligen Vorstellung als die höchste Kunstleistung des Alterthums galt, und für das weibliche Geschlecht der Niobidencyklus eine ähnliche Rolle spielte. Die nächsten Werke: »Belisar an der Porta Pincia um Almosen flehend« *) und »Andromache den Leichnam Hektors beweinend«, wovon das erstere vergleichsweise schon bei Behandlung von Wächter's Kunst charakterisirt wurde, bieten hiefür die Belege, die Stoffe sind lediglich Vorwand zum Zweck der Verkörperung der beabsichtigten pathetischen Effekte, von wahrer Empfindung und wirklichem Interesse an dem Gegenstande ist keine Rede und es war wohl nur der correkteren Zeichnung und Formgebung willen, dass diese Arbeiten Beifall fanden und dem Künstler nicht blos die Ehre des Titels »Maler des Königs«, sondern auch die königliche Bestellung auf das Bild »der Schwur der Horatier« eintrugen.

Mit diesem Werke aber beginnt der entschiedene Neuaufschwung der französischen Kunst. Der Künstler hatte den Kampf mit der Modekunst wie mit der akademischen hinter sich und in formaler Hinsicht fertig nun einen Gegenstand erwählt, der ihm nicht blos Vorwand zu einer bestimmten mehr oder weniger virtuosen Darlegung seines Könnens, sondern um seiner selbst willen von Bedeutung war. Dazu kam, dass er sofort im Interesse der Nation Funken schlug, welche selbst bis in die Schulen herab damals in der Bewunderung des freien Römerthumes schwelgte. Es war mit dem Bilde ein neuer Ton angeschlagen, welcher dem Künstler vom Herzen kam und zum Herzen seiner Landsleute ging, nemlich der des Patriotismus. Was man zumeist bewunderte, war nicht mehr die Formgebung, die (überdiess in dem gleichmässigen Aufschritt der Söhne und in anderem sehr missrathene) Anordnung, die geschickte Technik, der Ausdruck im Einzelnen, sondern war die Sache selbst: zum erstenmale traten die Beschauer wieder einem Bilde mit Interesse an dem Gegenstande selbst entgegen. Die Liebe, mit welcher der

*) Im Louvre, gest. v. J. Massard und Morel, phot. v. Braun in Dornach.

Künstler an's Werk gegangen, hatte ihn überdiess veranlasst, genauere Studien hinsichtlich des Costüms, Beiwerks u. s. w. zu machen, als es sonst nöthig geschienen, und desshalb das Werk in Rom auszuführen. Die Neuheit der von der sonst üblichen nun ganz abweichenden Auffassung, die classische dem römischen Statuenvorrath abgelauschte und doch durch Modellstudien in's Malerische übersetzte und belebte Formgebung überraschte selbst in Rom und als dort kaum Mengs Name verklungen war, stand der des energischen Franzosen an dessen Stelle.

Der Vergleich des Mengs'schen Musen-Gemäldes in der Villa Albani mit David's bahnbrechender Schöpfung konnte auch nur zum Nachtheil des ersteren sein. Mengs hatte Statuen copirt und kaum genügend arrangirt; David hatte die Formen derselben durch Modellstudien lebendig gemacht, statt Bildsäulen römische Menschen gegeben und war dadurch zu freier Composition befähigt worden. Dass diese schlecht gelungen, ohne Einheit hier leer, dort zu gehäuft war, wurde übersehen, konnte auch mit dem Gegenstande entschuldigt und als absichtlich, um die Wirkung drastischer zu machen, erklärt werden. Mengs hatte den alten eklektischen Boden nur gelegenheitlich, versuchsweise und überzeugungslos verlassen und die alte Weise wie die classicistische manieristisch betrieben; David hatte seine Tendenz schon in den vorausgegangenen Versuchen entschieden ausgeprägt, und liess seine neue Art nicht mehr als Manier, sondern als ausgebildeten Styl erscheinen. Für Mengs endlich war der Gegenstand an sich bedeutungslos und herkömmlich wie vom Besteller abhängig; die Horatier dagegen erhoben sich durch ihre Beziehung auf die Zeitanschauungen, durch das Uebergewicht der Stoffwahl und des Gedankens sogar zum entschiedensten gegenständlichen und patriotischen Interesse. So populär war daher in Frankreich vielleicht noch kein Bild gewesen, so dass es sogar wie einst die Werke Watteau's auf die Mode einwirken konnte, indem die Damen anfingen, das Haar und bald auch das Gewand so zu tragen wie die Schwestern der Horatier.

Das darauffolgende Gemälde »Tod des Sokrates«, 1787 auf Bestellung eines Privatmannes geschaffen*), gehört wieder zu den oben charakterisirten sentimental und declamatorisch pathetischen Werken,

---

*) Im Louvre, gest. v. J. Massard.

wenn auch die Ausführung über die akademische Weise nun schon weit hinausging. Dagegen entsprach das nächste vom Könige nicht blos zur Ausführung, sondern merkwürdiger Weise auch dem Gegenstande nach bestellte Bild »Brutus nach der Verurtheilung seiner Söhne in seinem Hause sitzend, während die Leichen der Gerichteten in's Atrium gebracht werden und die Frauen sich ihrem Jammer überlassen«, wieder ganz der Stimmung und Anschauung des Künstlers wie dem Interesse des Publikums und der politischen Situation selbst. Denn dass in der allgemeinen Gährung in den ersten Tagen der Revolution ein Bild ungemein zünden musste, welches die ausserordentlichste Hingebung des republikanischen Patriotismus verherrlichte, ist ebenso klar, wie es unbegreiflich ist, dass der König selbst durch die Bestellung zur weitern Erhitzung der Gemüther beitragen und zu dem Verfahren, wie es später gegen ihn eingeschlagen wurde, eine Art von Apologie geben konnte. Anders freilich sein Bruder, der Graf von Artois, nachmals Karl X., der am gähnenden Abgrund noch forttändelnd von David eine Liebesscene zwischen Paris und Helena*) begehrte und erhielt.

Die Revolution, an welcher sich David als Mitglied des Convents und des Sicherheitsausschusses, als Jakobiner und als Freund Robespierre's in thätigster Weise betheiligte, störte für ein halbes Jahrzehent seine künstlerische Thätigkeit. Ein grosses Gemälde 1790 im Auftrage der Constituante begonnen, welches den im Ballspielsaale zu Versailles von den Mitgliedern des dritten Standes geleisteten Eid, bis zur Vollendung der Verfassung beisammen zu bleiben, darzustellen hatte, blieb unvollendet**). Die Ereignisse hatten sich überholt und der gemässigte Anfang konnte zuletzt dem Künstler um so weniger bedeutsam genug erscheinen, als die Häupter jener ersten Bewegung, wie namentlich Bailly mit dem weiteren Verlaufe nicht mehr gleichen Schritt gehalten hatten und selbst als Opfer der Revolution gefallen waren. Auch war David durch seine politische Thätigkeit so sehr in Anspruch genommen, dass er zur künstlerischen

*) Wie das vorausgehende im Louvre.

**) Im Louvre. Die Porträtköpfe sind ausgeführt; das Uebrige blieb im Entwurfe, welcher, weil die Gestalten sämmtlich in antikisirenden Idealformen nackt gezeichnet sind, von der wunderlichsten Wirkung ist. Gest. v. Jazet nach einer Skizze, welche die Figuren bekleidet zeigt.

weder Lust noch Musse hatte, wenn sie nicht mit den Tagesereignissen selbst enge zusammenhing. Dann wurde das Arrangement zu Festdecorationen und Aufzügen ihm übertragen, bei welchen die antike Auffassung nicht blos nach der Neigung des Künstlers, sondern nicht minder nach jener der politischen Leiter und des Publikums war. Denn da die römische Bürgertugend der Brutuszeit als das allgemeine Ideal galt, konnte es nicht fehlen, dass das Römerthum allerwärts, im öffentlichen Leben, auf der Bühne und in der Privatgesellschaft auch äusserlich zur Nachahmung kam. Kalte Allegorien machten sich daher überall breit, in dem theatralischen Fest der Vernunft wie bei der Wiedereinsetzung des höchsten Wesens, bei welchen aus der Asche der verbrannten Puppen der Zwietracht, des Atheismus und der Selbstsucht die Weisheit hervorstieg, noch mehr selbstverständlich in einigen glücklicherweise nicht zur Ausführung gelangten Denkmälerprojekten, unter welchen David eine Colossalgestalt componirte und empfahl, die auf einem Berge von zertrümmerten Königstatuen sich erheben und an verschiedenen Körperstellen die eingegrabenen Worte: »Licht, Natur, Wahrheit, Kraft und Muth« zeigen sollte.

Nur das, was man in jakobinischen Kreisen Martyrium der Freiheit und der Revolution nennen mochte, riss ihn momentan aus seiner sonstigen künstlerischen Apathie, und da waren es — Leichenbilder, die er schuf. Der wegen seiner Stimmabgabe für den Tod des Königs von einem fanatischen Royalisten gemeuchelte Lepelletier de Saint Fargeau und das durch Charlotte Corday in den weitesten Kreisen bekannte Scheusal Marat schienen ihm passende Objekte darzubieten, um in der Weise des Antonius bei der cäsarischen Leichenrede dem Publikum zu demonstriren: »und so lohnte ihm das Volk seine Wohlthaten«. Konnte er sich in dem ersteren Bilde der allegorischen Zuthaten nicht entbrechen, so trat er in dem letztern insoferne aus sich heraus, als er einmal ohne Reflexion und Uebertragung in römische Antike der Realität ganz nahe rückte. Es war auch kaum möglich, dass der ideale Flitter Stand hielt, während der Blutsumpf um die Guillotine immer grössere Dimensionen annahm und der Kampf um Principien in zunehmender Verwilderung in ein Hasardspiel um Köpfe ausartete.

Die Besinnung kehrte erst wieder als mit dem Sturz der Schreckensherrschaft, in welchem auch des Künstlers Leben in un-

mittelbarer Gefahr, Tyrannei und Furcht zugleich ihr Ende nahmen. David fand im Gefängniss Zeit sich für die Rückkehr zu seinem Berufe vorzubereiten und zu sammeln. Der Gedanke an eine Versöhnung der Gegensätze und sich bekämpfenden Parteien wie der gewaltige Einfluss, welchen damals geistreiche Frauen nicht mehr aufreizend, sondern besänftigend auf die hervorragenderen Persönlichkeiten ausübten, mögen gleichen Antheil an der Wahl jenes Werkes gehabt haben, das ihn nun beinahe fünf Jahre (bis 1800) beschäftigte und unter dem Namen »die Sabinerinnen«*), als das berühmteste Werk des Meisters gilt. Es kann jedoch dem unbefangenen Auge nicht entgehen, dass er in den Hauptfiguren zwar das Ziel erreicht hat, einen Kanon der Form hinzustellen, wie ihn die damalige Kunst reiner nicht aufzuweisen hat, dass sich aber diese über Paradefiguren nicht erheben, welche ebensowenig Interesse und seelische Theilnahme von Seite des Künstlers verrathen als in dem Beschauer erwecken. Wie damals die politische Gesinnung von dem römischen Republikanismus abgelenkt hatte, und nur mehr die römische Form übrig geblieben war, welche sich decorativ auf Geräthe und Costüm warf, so war auch aus der Kunst David's der gegenständliche Gehalt, die Bedeutung und Seele gewichen und nur mehr die classische Hülle, die Form übrig geblieben. Und selbst die Formfreude wird geschmälert durch die übertriebene Attitüde, die gesuchte und keineswegs zwanglose Geberde, das Durchscheinen der gestellten Akte, welche nicht einmal den recitirenden Charakter der Horatier, sondern vielmehr den eines sog. lebenden Bildes haben, und die harten Linien der Gesammtcomposition, in welcher die mächtigen Geraden der stramm gestellten Beine und gespreizten Arme sich unharmonisch treffen und durchschneiden. Wenn denn auch David hinsichtlich der Körperbildung einen höheren Anlauf genommen und nicht selten gute Antiken mit Modellstudium glücklich zu verbinden wusste, so ist er in Bezug auf Composition und Gesammtwirkung selten über die Reliefbildungen der Antoninenzeit (Basis der Säule des Antoninus Pius und Reliefs vom Marc Aurelbogen) hinausgekommen.

Dass man sich aber der hellenischen Classicität auch nach 1800 nicht weiter nähern konnte, war durch den auf den römisch repu-

*) Gest. v. R. N. Massard, Phot. v. Braun in Dornach.

blikanischen folgenden cäsarischen Geist bedingt. Das frührömische Ideal verwandelte sich einfach in ein spätrömisches; denn nicht bei einem Achill oder selbst Alexander, sondern bei Cäsar knüpfte Napoleon an. Der Uebergang war so naturgemäss, dass auch David, welcher schon während seines Processes nach Robespierre's Sturz keineswegs catonische Anschauungen an den Tag gelegt, der allgemeinen Strömung folgen konnte. Napoleon brauchte nur die Hand zu bieten, um den Künstler zu sich herüberzuziehen, brauchte nur, als sich der Künstler anschickte, nach Vollendung der Sabinerinnen einen »Leonidas an den Thermopylen« auszuführen, das Wort fallen zu lassen, dass er nicht begreifen könne, wie ein David sich mit der Darstellung von Besiegten befassen könne, und des Künstlers Pinsel stand ihm zu Diensten. Des Consuls Reiterbildniss, den Helden von Marengo auf dem Wege über die Alpen darstellend*), führte diesen zur Verherrlichung des neuen Cäsaren. Mit dem modernen Geschichtsbilde freilich musste er auf seine Hauptstärke, den geschilderten Classicismus und die Darstellung des Nackten verzichten, wofür der übrigens coloristisch schwache Gewänderprunk, wie er in dem »Krönungsbilde« und in der »Vertheilung der Adler«**) entgegentritt, durchaus nicht entschädigen konnte. Der Künstler musste diess selbst gefühlt und sich glücklich geschätzt haben, nach Vollendung derselben wieder zu seinem Leonidas***) zurückkehren zu können, dessen Vollendung die letzten Jahre des Empire ausfüllte.

Bei der Rückkehr der Bourbons konnte er nach seiner Vergangenheit nicht in die Amnestie eingeschlossen werden, und so ging er nach Brüssel in die Verbannung. Auch dort war seine Stellung geehrt und von Einfluss, er war übrigens seinem Vaterlande dort näher und seiner Muttersprache nicht so entrückt, wie es in Berlin der Fall gewesen wäre, wesshalb er eine ehrenvolle Berufung des Königs von Preussen, welcher ihm das Direktorium der Berliner Akademie anbot, ablehnte. David's Schöpfungen im Exil sind freilich mit seinen früheren kaum zu vergleichen. Obwohl sich gleichbleibend in seinem Hass gegen das französische Königthum, und so unfähig selbst einen Schritt zu seiner Begnadigung zu thun, dass er vielmehr den Vorschlag, ein Bild des Königs zu diesem

*) Im Schloss zu Berlin.

**) In der historischen Gallerie zu Versailles.

***) Im Louvre, gest. v. Langier.

Zwecke zu malen mit der Bemerkung zurückwies, er wolle es nur thun, wenn man ihm hiezu den Kopf des Königs brächte, wandte er sich doch in seiner Kunst von allen Stoffen ab, welche mit seinen politischen Anschauungen in Zusammenhang gestanden wären, und ging in seinen letzten Werken »Amor und Psyche«, »Telemach und Eucharis«, »Mars von Venus und den Grazien entwaffnet« entschieden abwärts. Bei immerhin tüchtiger Formgebung verrathen sie statt der erstrebten Anmuth vielmehr nur energielose Leere und lediglich akademischen Formalismus. Ohne sein Vaterland wieder zu betreten starb der Künstler zu Brüssel 1825.

Gleichwohl blieb sein Einfluss als Lehrer bis an seinen Tod der umfassendste jener ganzen Periode und selbst weit über die Gränzen Frankreichs hinausreichend. Auch ist nicht zu leugnen, dass die ernste Zucht und Methode, welche sein Beispiel wie sein Wort in die entartete Eklektik seiner Zeit brachte, von vortheilhafter Wirkung war, umsomehr als er den Genius seiner Schüler in ihren eigenen Kunstanschauungen weniger hemmte, als diess in seiner Art zu liegen scheinen mochte. So sind denn auch namhafte Talente unter seiner Anleitung gediehen, welche schliesslich und zwar nach verschiedenen Richtungen viel weiter gingen als ihr Meister. Kann diess auch von seinen Zeitgenossen, zum Theil Mitschülern und erst später in seine Bahnen gezogen, wie *G. Lethière* († 1832), *J. G. Drouais* († 1788), *F. A. Vincent* († 1816) und *J. B. Regnault* († 1829) kaum gesagt werden, selbst nicht von dem berühmteren Schüler des letzteren, *P. Guérin* († 1833), so bleibt gewiss den drei Theilnehmern und Nachfolgern seines Ruhmes, Girodet, Gerard und Gros das Verdienst auf der erworbenen David'schen Grundlage die bahnschaffenden Brücken von der Classicität zur Romantik, zur malerischen Realität und zum Geschichtsbilde geschlagen zu haben.

*A. L. Girodet* (*Trioson*), geb. zu Montargis 1767, † zu Paris 1824, war frühzeitig zu David gekommen und hatte sich dessen classicistische Art bis zu hohem Grade eigen gemacht, so dass der Lehrer ihn als »sein schönstes Werk« bezeichnen konnte. Für ihn war jedoch die classische Form nur das Gefäss, in welches er seine malerischen Ideen goss. Diess verrieth schon sein erstes 1792 ausgestelltes Werk, den schlafenden Endymion*) verklärt von einem

*) Im Louvre, gest. v. Chatillon.

Mondstrahl, dem Amor durch Auseinanderbiegen des Gesträuches den Weg bahnt, darstellend. Den früh angeschlagenen Ton mit seinen nächsten Werken »Hippokrates die Geschenke des persischen Königs zurückweisend« und »Danae« (Madame Simon) wieder verlassend, wusste er auch in dem von Napoleon bestellten wunderlichen Bilde »Ossian empfängt die Schatten französischer Generäle in den elyseischen Gefilden«*), wie selbst in der effektvollen »Scene aus der Sündfluth«**) sein Feld nicht wieder zu finden, so grossen Erfolg er auch in dem letzteren Werke durch den dargestellten Moment, in welchem der Ast bricht, an dem sich der von Vater, Weib und Kind belastete Mann klammert, errungen hat. Erst 1808 mit »Atala's Begräbniss«***) (nach Chateaubriand) fand der Künstler wieder Gelegenheit, der ihn beherrschenden elegisch-romantischen Stimmung und zugleich seinem Hang zu brillanten Beleuchtungseffekten Ausdruck zu geben. Es war damit zum erstenmale die romantische Stoffwelt in die Kunst eingeführt worden, wenn auch noch in classischer Formgebung. Doch entbehrt diese die sorgfältige Modellirung nach der Antike wie nach dem Modell, um die dämmerige Gesammtwirkung bei der auch hier wie beim Endymion geschlossenen Beleuchtung von rückwärts nicht zu beeinträchtigen und das Interesse auf den schwärmerischen Ausdruck der Köpfe zu concentriren. Ueber den plänkelnden Vorläufer der Romantik hinauszugehen, war ihm jedoch nicht vergönnt; denn wie vorher der David'sche Classicismus ihn zurückhielt, so fesselten ihn nachher kaiserliche Aufträge zu bildlicher Verherrlichung des Ruhmes Napoleons, und nur sein »Pygmalion, der seine geliebte elfenbeinerne Statue lebendig werden sieht« (nach einer Ovid'schen Metamorphose), bot noch einigen Anlass zur Thätigkeit nach einer dem Künstler adäquaten Richtung.

Einen ähnlichen Anlauf hatte *F. Gérard*, geb. zu Rom 1770, † zu Paris 1837, genommen, und seinen Ruhm 1795 durch den bekannten »Belisar« erlangt, welcher seinen von einer Schlange tödtlich verwundeten Führerknaben auf dem Arme tragend, blind neben einem Abgrunde mit dem Stabe den Weg sucht†). Auch

*) Leuchtenberg-Sammlung in St. Petersburg, gest. v. Godefroi.

**) Louvre, lith. v. Aubry-le-Comte.

***) Louvre, gest. v. R. U. Massard.

†) Leuchtenberg-Sammlung, St. Petersburg; gest. v. Boucher-Desnoyers.

hier ist dem Classicismus der Schule Wahrheit des Ausdrucks und der Geberden, verbunden mit entsprechend wärmerem Colorit beigegeben. Doch erscheinen Gérard's nachfolgende Bilder dieser Kategorie geringer, von seiner »Psyche, Amors ersten Kuss empfangend«, (1798) bis zu »Daphnis und Chloë« herab (1824)*), in welchem letzteren die Nacheiferung nach Girodet hinsichtlich des geschlossenen Beleuchtungseffektes für die Leere der Darstellung keineswegs entschädigt. Dafür entfaltete sich in Gérard der Meister des Porträts, »der Maler der Könige und der König der Maler«, wie man ihn genannt hat, der erste, der alle manieristische Behandlung von den Zeiten Rigaud's her sammt der classicistischen Idealisirung und Bühnenattitüde abstreifte und zu feiner, in Haupt- und Nebensache wahrer und zeitgemässer Individualisirung zurückkehrte. Denn selbst ein David hatte noch nicht vermocht im Bildniss sich der Fesseln der Tradition zu entledigen, wovon vielleicht neben Napoleon auf den Alpen nur seine Recamier**) eine Ausnahme macht, welche letztere freilich J. Meyer leider ohne Angabe des sicher nicht fehlenden gewichtigen Grundes dem Gérard zuschreibt. Nur als Porträtist glänzte Gérard auch, wenn es galt, grosse Historienbilder von Zeitereignissen darzustellen, womit ihn vier nacheinanderfolgende Regenten Frankreichs von Napoleon bis L. Philipp beschäftigten.

Es war auch schwer in diesem Gebiete neben demjenigen Künstler aus David's Schule aufzukommen, dem das gleichzeitige Geschichtsbild fast als Domäne zugefallen erschien, nemlich *J. G. Gros*, geb. 1771 zu Paris. Durch Josephine's Protektion in das Gefolge Bonaparte's gelangt, fand er reichliche Gelegenheit, seinen Historienbildern durch persönliche Erfahrung und Studien nach der Natur einen hohen Grad von Realität zu verleihen und nach verschiedenen Seiten hin die Banden der Classicität zu sprengen. Das Bildniss des Eroberers, wie er die Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole den Seinen voranstürmt***), erwarb ihm die Gunst des Siegers und die Aufmerksamkeit des Publikums und er wusste beides durch »den Besuch Bonaparte's bei den Pestkranken zu Jaffa«, die

---

*) Beide im Louvre, das erstere von Godefroi, das zweite von Richome gestochen.

**) Im Louvre. Vorzügliche Photographie v. Braun in Dornach.

***) Auf Befehl Bonaparte's von dem Mailänder Longhi gestochen.

»Schlacht bei Abukir« und den »Abend auf dem Schlachtfelde von Eylau« *) noch zu steigern. Mit den folgenden Gemälden von Zeitereignissen stieg nun freilich der Künstler ebensosehr abwärts, wie die Begeisterung für den Helden derselben versiegte; wie diese wurden seine Bilder officiell und theatralisch. Mit besserem Erfolge flüchtete er sich in die Vergangenheit, ein bemerkenswerther Vorgang, mit welchem Gros den Reigen der eigentlichen Geschichtsmaler eröffnete. Doch scheint auch an seinem »Franz I. und Karl V. die Gräber von S. Denis besuchend« **) die Pracht des Costüms, welche einen bis dahin allerdings ungewöhnlichen Farbenreichthum mit wirkungsvoller Lichtführung ermöglichte, das Wesentliche des Werkes zu sein. Das Folgende, selbst die Kuppelgemälde des Pantheon nicht ausgenommen, verräth ein fortgesetztes Sinken seiner Kraft, welchem freilich auch die für den Historienmaler anregungslose Leere der Reactionszeit gegenständlich nicht entgegen wirken konnte. David hatte ihn ermahnt, wieder zur Classicität zurückzukehren, mit der Befolgung dieses Rathes aber hatte er auf seine Eigenart gänzlich verzichtet und als er die Berechtigung der Abnahme seiner Popularität endlich selbst tief empfunden, gab er sich den Tod 1835.

Wie jedoch Girodet die Brücke zur Romantik schlug, für welches Gebiet allerdings erst ein jüngerer Schüler David's, Ingres, die breite Bahn herstellen sollte, so hat Gros das Verdienst der realistischen Richtung eines Géricault vorzuarbeiten, und so erscheinen die Keime zu den beiden folgenden Kunstphasen schon in der Periode des Classicismus gelegt. Mit Ausnahme des schon erwähnten *P. Guérin* aber, welcher den rasch ablebenden Classicismus, wenn auch auf der Basis von Bühnenauffassung, so doch noch mit Talent und Erfolg fortfristete, waren es nur mittelmässige Talente, Akademiker, welche denselben über das Zeitalter des Empire hinausschleppten. Ja David selbst musste am Schlusse seiner Laufbahn erkennen, dass er seine Richtung überlebt habe und nicht im Stande sei, den sich vollziehenden Umschwung aufzuhalten.

---

Kommt der Classicismus, wie schon erwähnt worden, in keinem Kunstgebiete leichter zur Entfaltung als in dem der Plastik, so

*) Beide im Louvre, gest. v. Laugier und Vallot.

**) Louvre, gest. v. Forster, phot. v. Braun in Dornach.

möchte man glauben, dass Frankreich das Land gewesen sei, wo die classicistische Bildnerei ihren Höhenpunkt erreichen musste. Denn auch die Schwesterkunst, die Malerei, war nirgends in so entschiedenen und erfolgreichen plastischen Bahnen gewandelt und das formale Talent der Franzosen ganz besonders darauf angelegt, die äusserliche Erscheinung, wie sie der classicistischen Periode besonders am Herzen lag, in höchstmöglicher Vollendung auszuprägen. Dennoch erreichte keiner der französischen Meisselkünstler die Höhe eines Canova, Thorwaldsen oder selbst Flaxman, indem keiner über jene trockene Correctheit, wie sie auch der David'schen Malerschule anhaftete, oder über mehr theatralisches als unmittelbares Pathos sich aufzuschwingen vermochte. Sie verhält sich eben nach Lübke's bezeichnendem Worte zu der deutschen Bildnerei, wie etwa Racine's Phädra zu Göthe's Iphigenia. Dagegen tritt sie entschieden früher auf als in Deutschland, und selbst schon vor Canova lässt sich dort der Beginn des Umschwunges fühlen. Ich erinnere nur an den Paris des *N. F. Gillet* (1709—1791) im Louvre, welches Receptionsstück gerade aus dem Geburtsjahre Canova's stammt. Beträchtlich gereifter tritt dann die Classicität in *P. Julien* (1731—1804) entgegen, dessen »sterbender Krieger« (1779) und namentlich Ganymed den Adler tränkend*) das Studium nach der Antike wie nach der Natur in der erfreulichsten Weise verrathen, wenn auch die abgestreifte Manierirtheit des Zopfthums noch gleichsam am Boden liegt, wie in den Wolken, auf welchen der schöne Ganymed steht. Als entschiedener Classicist und als das für die Plastik was David für die Malerei, steht erst *A. D. Chaudet* da, geb. zu Paris 1763, † 1810. Nachdem er sich dessen, was er in seiner zopfigen Schule noch aus Coustou's Tradition gelernt, in Rom entledigt, war er im Jahre des Ausbruchs der Revolution nach Paris zurückgekehrt, wo er zunächst (1793) in dem Peristyl-Relief des Pantheons, einen in den Armen des Ruhmesgenius sterbenden Krieger darstellend, eine Probe des vollzogenen Umschwunges ablegte. Für eine ausgedehntere Beschäftigung des Künstlers waren die Zeitläufte zunächst nicht günstig, und so fällt seine Hauptthätigkeit erst in die Epoche Napoleon's. Von seinen sonstigen Idealwerken ist »der Hirt Phorbas den Knaben Oedipus hegend« (1801, die Marmorausführung später) von tadel-

*) Beide Werke im Louvre.

loser Classicität und nicht minder die silberne Pax mit den vergoldeten Aehren, Kranz, Lorbeerzweig und Füllhorn (1806); in seinem »Amor mit dem Schmetterling« *) aber scheint er sich auf einem ihm weniger zusagenden Felde zu befinden. Dagegen bewegt er sich im Gebiete des idealisirenden Porträts mit grosser Meisterschaft. Das Hauptwerk in dieser Beziehung ist zwar 1814 beseitigt worden, nemlich die colossale Imperatoren-Statue Napoleons auf der Vendômesäule, von welcher nun schon zwei Nachfolgerinnen, die letztere bekanntlich in unseren Tagen, ein ähnliches Schicksal erfahren haben. Die Marmorstatue des Kaisers aber, welche sich jetzt im Museum zu Berlin befindet, mit dem Code in der Hand dargestellt, gehört zu den trefflichsten und vollendetsten Porträtstatuen unseres Jahrhunderts, was von dem Idealbildniss des Cincinnatus im Senatsaale wohl kaum gesagt werden könnte. Zu erwähnen ist noch, dass Chaudet mit Erfolg auch als Maler für den Classicismus thätig war, wie das vormals im Luxembourg befindliche Gemälde »Aeneas aus dem brennenden Troia fliehend« (1801) gezeigt haben soll.

Auch *F. J. Bosio*, geb. zu Monaco 1769, † zu Paris 1845, verdankte seine Stellung als Classicist weniger seiner Schule (Pajou) als der classicistischen Anschauung seiner Zeit und dem eigenen Studium der Antiken wie der Natur. Ohne sich, wozu nahe Gefahr, durch die langwierige Arbeit an den Reliefs der Vendômesäule künstlerisch vernichten zu lassen, widmete er vielmehr seinen idealen Marmorwerken eine Sorgfalt, welche ihn zum Lehrer ganz besonders befähigte. Seine Schule ist demnach auch über die Gränzen Frankreichs hinaus von Einfluss geworden. Seine Werke im Louvre sind schon dem Gegenstande nach als nichts anderes denn als Paradebilder und Proben seiner Richtung zu betrachten, und entbehren jedes charakteristischen Gehaltes und jeder eigenen Bedeutung: so der liegende Hyazinth, die Nymphe Salmacis und Aristäos. In allen ist vielmehr Canova'scher als Thorwaldsen'scher Classicismus zu erkennen. Doch überwiegt an ihnen das Modellstudium (Hyacinth) und der gleichwohl geläuterte Realismus die Verwerthung des classischen Vorbildes entschieden, wodurch Bosio bereits als einen Vermittler des Realismus sich darstellt. Wie äusserlich er jedoch hierin blieb, zeigt die Gruppe in der Chapelle expiatoire des Madeleine-

*) Die drei genannten Werke befinden sich im Louvre.

Kirchhofs zu Paris*), den »König von einem Engel getröstet« darstellend. Dass sie *J. P. Cortot*, 1787—1843 mit dem Pendant »die Königin von der Religion unterstützt« nicht überboten, erhebt Bosio's Werk noch keineswegs über das Niveau der Mittelmässigkeit, welches Cortot's Arbeiten trotz technischer Tüchtigkeit und verständnissvoller Classicität namentlich im Relief**) niemals überragen.

Bedeutender entfaltete sich der jüngste der hiehergehörigen Meister, der Genfer *J. Pradier*, geb. ca. 1792, † 1852, wenn er die Aufgabe hatte, jugendlich weibliche Gestalten des praxitelischen Kreises herzustellen. Doch erscheint eines seiner berühmtesten Werke, die Psyche mit dem Schmetterling am Arme, in Stellung und Drapirung zu verwandt der unter demselben Dache befindlichen Göttin von Milo, als dass die Vergleichung abgewehrt werden könnte. Es ist lediglich sinnlicher Reiz ohne tieferen Gehalt, der uns, und zwar nicht ohne Uebertreibung und Ueberfülle entgegentritt. Besser erscheint sein Niobide, einen Pfeil aus seinem Rücken ziehend und die sog. Toilette d'Atalante, welche die Heroine sandalenbindend darstellt. Dass sein Hang zu ungewöhnlichen Stellungen, die Coketterie mit überraschenden Motiven ihn bis an sein Ende nicht verliess, zeigt seine sitzende Sappho (1852), welche in nahezu unanständiger Weise ihr Knie emporzieht. Vollständige Beherrschung aller technischen Mittel, Freiheit der Erfindung, Schönheit der Linien und überaus zarte Eleganz aller Formen ist jedoch an dem Meister unbedingt zu rühmen.

Wie auffallend contrastirt namentlich Pradier mit den plastischen Classicisten Englands, einem R. Westmacott, J. Bacon dem jüngern, E. H. Bailly, W. Tallmache und anderen, deren Arbeiten vorzugsweise unter den Grabdenkmälern von S. Paul aufgesucht, verglichen und — verwechselt werden können, indem sie alle mit Flaxman'schen Elementen noch immer die traditionellen Nachwirkungen der Zopfzeit verbinden. Schien doch gerade das enge Nebeneinander jener Werke fortschritttödtend einzuwirken, so dass mehr als ein Jahrzehend bis zur Blüthezeit Gibson's, der jedoch der Zeit nach über die in Rede stehende Epoche hinausfällt, vergeht, ohne dass

*) An der Stelle, wo Ludwig XVI. und Marie Antoinette in ungelöschtem Kalk begraben worden sein sollen.

**) Mehres am Carousselbogen und Arc de l'étoile.

die Bildnerei über die erreichte classicistische Stufe auch nur einigermaassen weitergeführt wird.

---

Auch in der Architektur beherrschte die Classicität das Zeitalter des Empire. Die Hinneigung dazu ist sogar schon wesentlich älter; allein die letzte Regierungszeit Ludwigs XVI. stellte keine bedeutenderen Aufgaben und die Republik beschränkte sich unter Ausschluss der Werke, welche der architektonischen Entwicklung den meisten Vorschub zu leisten vermochten, nemlich des Palast- und Kirchenbaues, sowohl hinsichtlich der Objekte auf die nüchternste Nützlichkeit als in Ansehung der Decoration auf jene vermeintlich urrömischen Formen, welche bei Behandlung der Werke Weinbrenners und Langhans charakterisirt worden sind. Erst die bonapartische Zeit gab neue Impulse und ermöglichte den Architekten, welche längst in Rom ihre Mappen nach den Ruinen gefüllt, eine praktische Anwendung des Erworbenen. *J. F. Th. Chalgrin* († 1810), der schon 1769 in St. Philippe du Roule sich an die Basilikalform und römische Reminiscenzen angelehnt, war der erste, welchem wieder grössere Werke als classicirende Thorwachen in schwerfällig dorisirendem Styl, wie sie *C. N. Ledoux* (1736—1806) geschaffen, übertragen wurden. Von diesen erscheinen vielleicht als die bedeutsamsten die Prachttreppe des Palais Luxembourg und namentlich der grossartige »Arc de l'étoile, welcher ohne Frage als das imposanteste Baudenkmal des ersten Kaiserreichs zu bezeichnen ist. Vortheilhaft auf der Kuppe einer natürlichen Erhebung gelegen, an einer Stelle, welche zugleich den äussern Abschluss der zu den Tuilerien führenden Riesenallee wie den Knotenpunkt von radiant auseinanderzweigenden Strassen bildet, beherrscht der gewaltige von einem 120′ hohen Durchfahrtsbogen durchschnittene Cubus die Stadt, auch ausserhalb weithin sichtbar. Das kaiserliche Programm, welches von dem Architekten wenig mehr als Wandflächen und Raum für pomphafte Inschriften, Siegesdarstellungen in Relief und Trophäen wollte, war einer eigentlich architektonischen Durchbildung entgegen, nichts destoweniger gelang es dem Architekten, eine bedeutende Wirkung zu erzielen, wesshalb es kaum zu beklagen ist, dass bei Wiederaufnahme des nach des Künstlers Tode unterbrochenen Werkes im Jahre 1829 die Hyot'schen Umwandlungsvorschläge zurückgewiesen wurden, obgleich der plastische Schmuck zum Theil

verändert ward. Bei weitem geringer erscheint damit verglichen der Triumphbogen des Carousselplatzes von *P. Fr. L. Fontaine* (1806), nicht blos wegen des sclavischen Anschlusses an das Vorbild des Constantinbogens, sondern auch wegen seiner zwischen den mächtigen Bauten der Tuilerien und der an den Louvre angefügten Neubauten wahrhaft winzig erscheinenden Verhältnisse. Ungleich verdienstlicher tritt dagegen das Hauptwerk *B. Vignon's*, geb. 1766, † 1846, die Kirche St. Madeleine auf, womit der Künstler das Problem, einen beträchtlichen Innenraum mit vier Flachkuppeln in der Cella eines korinthischen Peripteros zu entfalten, glücklich gelöst hat. Die römische Tempelarchitektur hatte damit eine so vortheilhafte Wiedererweckung gefunden, dass man sich ihrer Form auch für Profanzwecke bediente, wie an dem stattlichen prostylen Börsengebäude zu Paris; mit besonderer Vorliebe freilich in England, wo von der Erbauung der Bank bis zu der des britischen Museums eine Reihe ähnlicher Werke entstanden. Die Hauptmeister der classicistischen Architektur aber waren *Ch. Percier* und der schon genannte *Fontaine*, beide in unzertrennlicher Gemeinschaft thätig, seit sie (1798) ein Kupferwerk*) publicirt hatten, welches den Sinn für die römische Bauweise in Paris wesentlich nährte. Von einer Reihe von Prachtbauten und Restaurationen ganzer Strassen von dem schon genannten Caroussel-Bogen bis zur Chapelle expiatoire auf dem ehemaligen Madeleinekirchhof zeichnet sich besonders das Treppenhaus des Louvre durch grandiose Haltung aus. Im sonstigen Ausbau des Louvrehofes aber lenkten sie mit Geschick in die Bahnen der französischen Renaissance ein, welche im Laufe der nächsten Jahrzehnte die classicistischen Hüllen immer entschiedener sprengen sollte.

Ist aber auch der architektonische Classicismus Frankreichs zweifellos dem Deutschlands, wie ihn Schinkel ausgeprägt hat, untergeordnet, indem er sich lediglich auf römische Vorbilder beschränkte und eine zeit- und zweckgemässe Verwerthung der antiken Bildung in freien und doch im classischen Geiste gedachten Conceptionen nur sehr ausnahmsweise aufwies, so steht doch die Classicität der französischen Architektur kaum niedriger als die der englischen, wo

*) Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome. Par. An. VI. Diesem folgte: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Par. 1809—1813.

die sclavische Nachbildung nicht blos classischen Styles, sondern athenischer Bauwerke oft geradezu verletzt. Denn der wunderlichen Combinationen eines R. Cockerell und J. Nash an der S. Georgs-Kapelle und an der Allerseelenkirche in London nicht zu gedenken, ist es als ein entschiedener Missgriff zu bezeichnen, wenn der sonst verdiente W. Inwood (1822) in übergrossem puristischem Eifer des Archäologen das Erechtheiion unter Wiederholung der Seitenporticus auf beiden Seiten als Kirche des h. Pancratius nach London verpflanzt und zum Ueberflusse den Thurm der Winde als Glockenthurm anfügt; oder wenn J. St. Repton das choragische Denkmal des Lysikrates als Uhrthurm wiedergiebt. —

Immer entschiedener aber tritt gegen das Ende der classicistischen Periode auf allen Kunstgebieten zu Tage, dass in den nächsten Jahrzehnten die Superiorität in der Kunst Deutschland zufalle, und dass diess seiner zweiten Glanzperiode entgegengehe. Während die Nationen Frankreichs und Italiens den Nacken erst unter langwierigem Despotismus und dann unter dem kaum schlimmeren Joche der Reaction zu beugen hatten, wodurch mit der Freiheit namentlich der Kunst für einige Zeit die Lebensluft entzogen ward, rang sich gerade Deutschland aus dem Drucke des bonapartistischen Uebermuthes zu Selbstgefühl und Bedeutung empor. Dem Drucke folgte nicht wie dem französischen Siegestaumel Erschöpfung, sondern das Wiederaufleben der Genesung, welches gerade die herbe Arznei, die Frankreich selbst den Nachbarn gegen die auch von ihnen ausgegangene Versumpfung und Entsittlichung gereicht hatte, wesentlich beförderte. Die allgemeine Entrüstung über die letzte Vergangenheit mit dem ganzen Gefolge von Schmach und Elend spornte die Geister zu Anstrengungen, wie sie mehre Jahrhunderte lang nicht mehr gemacht worden waren. Und zwar auf allen Gebieten, vorab auf den höchsten des menschlichen Geistes, nemlich der Wissenschaft und der Kunst. Wieder galt der innere Werth und die ganze Wahrheit mehr als die äussere Form, es war vorbei mit eitler inhaltloser oberflächlicher Prahlerei in lediglich schöngeistiger Wissenschaft, vorbei mit der formalen Prunktendenz in der höfischen Kunst. Dazu war wieder ein Gefühl lebhaft erwacht, das in langer Culturabhängigkeit fast erstickt war, das der Nationalität. Diesem konnte der mehr kosmopolitische vaterlandslose Classicismus nicht mehr genügen. Man suchte zurück in andere Zeiten, man besann sich förmlich neu der

Epoche, in welcher es eine deutsche Nation gab, die selbständig, gross und geachtet war in Europa. Endlich flüchtete man auch aus der Glaubenslosigkeit, wie sie dem Classicismus behagt hatte, in die glaubensstarke Zeit des Mittelalters und suchte dort nach Anknüpfungspunkten, um eine nationale und christliche Kunst wieder erwecken zu können. Der Wiedergeburt der Antike sollte eine Renaissance der mittelalterlichen Kunst folgen, welche das ergänzte, was die Classicität unberührt lassen musste.

Wie aus dieser Ergänzung die Glanzperiode der deutschen Kunst entsprang, wird später zu erörtern sein; wir haben zunächst den nicht dornenlosen Weg zu betrachten, welchen die Kunst zu durchmessen hatte, ehe sie zu diesem Ziele gelangte.

---

# ZWEITES BUCH.

## Periode der Romantik.

---

# Erstes Capitel.

## Veränderte Anschauungen.

So gross der dem Classicismus zu Grunde liegende Irrthum sein mochte, das antike Leben in Anschauungen, Staatsformen, in Literatur und Kunst wiedererwecken zu können, so hätte doch kein Weg sicherer zu dem Ziele führen können, der Verkommenheit der vorausgängigen Tradition zu entfliehen, und zu neuen, frischen und gesünderen Zuständen sich aufzuraffen, als diese Rückkehr zur Antike. Besonders wenn man darunter nicht blos äusserliche, declamatorische, unempfundene Nachahmung verstehen, sondern vielmehr aus ihr lernen wollte, wieder naiv und einfach, aber gross und tief zu denken, wenn die Rückkehr zur Antike in gewissem Sinne gleichbedeutend war mit der Rückkehr zur Natur, indem man, wie es schon Diderot empfiehlt, aus ihr lernte, die Natur zu sehen. Gerade darum aber konnte sie nicht mehr sein als eine Schule, welche, wenn sie die Verzogenheit der vorausgegangenen Zeit abgewöhnt hatte und durchlaufen war, schliesslich zu grösserer Selbständigkeit führen und befähigen musste, nemlich zu mehr Unmittelbarkeit und zeitgemässer Wahrheit. Denn die grossen Denker um die Schwelle unseres Jahrhunderts konnten sich der Erkenntniss nicht verschliessen, dass Geist und Auge, durch jene Schule geschärft und geklärt, die modernen Dinge und Verhältnisse nicht für die Dauer durch die Brille des Alterthums sehen konnte, ohne durch die zweifellose Fremdartigkeit des Mediums die Eigenart zu verkümmern, welche die veränderte

Zeit mit sich gebracht, und vielfach ebenso mit den Anschauungen wie mit den Bedürfnissen der Neuzeit in Conflict zu kommen. Man hatte sich durch die Antike aus der Unnatur der vorausgegangenen Zeit gerettet und befreit, durch dieselbe den Weg zur Natur gefunden, sie selbst aber nicht erreichen können. Vergeblich harrte Pygmalion auf das Lebigwerden der angebeteten Bildsäule, der prometheische Funke fehlte und es blieb nichts übrig als Hülle und Form, welchem das Jahrhundert Inhalt und Seele, Wahrheit und Leben noch nicht verliehen hatte. Denn wer hätte vermocht das Zeitalter eines Perikles, eines Brutus oder Cäsar an den Anfang des 19. Jahrhunderts zu verpflanzen, und das, was unter dem Schutt von zwei Jahrtausenden gelegen, wieder zu wirklichem Leben zu erwecken! Hatte sich doch im Verlaufe von anderthalb Jahrtausenden der Boden so ganz verändert, dass selbst der nemliche Samen andere Früchte bringen musste, dass er anderer Pflege und anderer Nahrung bedurfte, um überhaupt gedeihen zu können, wenn das Gewächs nicht Treibhauspflanze bleiben sollte, welche der Allgemeinheit fremd bleiben musste. Hatten doch ferner selbst in der Kunst und namentlich in der monumentalen, in welcher die antiken Elemente noch den meisten Spielraum finden konnten, die Gegenstände sich so ganz verwandelt, indem an die Stelle der stoffgebenden Mythologie das Christenthum getreten war, und die Anschauungen verinnerlicht, ja selbst lange Zeit der Formfreude entfremdet hatten. Seit dem Beginn der Renaissance zwar schien man sich mehr und mehr von dem Christenthum wieder entfernen zu wollen und die Revolution glaubte sich desselben sogar gänzlich entledigt zu haben. Allein die christlichen Anschauungen lagen doch dem allgemeinen Bewusstsein stets näher als die classischen, und es konnte nicht fehlen, dass gerade mit dem Ausleben der Revolution die ersteren wieder in den Vordergrund traten. Wie man sich von der Unnatur des 18. Jahrhunderts zur Antike geflüchtet, so suchte man jetzt, da zur unmittelbaren Einkehr in die Natur die Kräfte noch nicht zureichten, die Rettung vor der unbefriedigenden Leere des classicistischen Formalismus im Mittelalter.

Das Gesetz des aufklärenden Verstandes hatte ebenso wie die vorrevolutionäre Epoche der Galanterie eine Seite der Menschlichkeit ganz ohne Nahrung gelassen, nemlich das Gemüth. Es musste sich wieder geltend machen, und zwar mit Macht, sobald man über das weit zurückgreifende Stadium des noch unklaren Sehnens und Strebens

hinaus war. Mehr noch als das gesellschaftliche Leben und die Wissenschaft drängte die Kunst nach Rücksichtsnahme auf das lange vernachlässigte gleichsam vom Geist und dem Sinn für praktische Nützlichkeit erdrückte Gemüth. Vorab die Poesie. Herder und dann Goethe und Schiller in ihren jüngeren Jahren in den Zeiten des Götz und Werther und der Räuber hatten jenem Drange Ausdruck gegeben. Goethe freilich sollte das, was er so mächtig angeregt, nicht weiter entwickeln, indem er sein Ideal nachmals in der Antike suchte und fand; und auch Schiller änderte später seine Richtung nach gleicher Seite hin; aber durch sie wie durch den Philosophen Fichte war der Impuls gegeben, dessen wachsende Wirkung sie selbst nicht mehr zu hemmen vermochten.

Es war eine Revolution der einschneidendsten Art und wenn auch nicht so politisch verspürbar wie die französische, so doch auf dem Gebiete des Geistes, der Literatur und Kunst eine der merkwürdigsten Umwälzungen, welche die Geschichte aufzuweisen hat*). Derjenige, welcher sie in der Poesie zuerst zum vollen Ausdruck bringen sollte, war J. L. Tieck. Zu Berlin 1773 geboren, hatte er, wie er selbst sagt, an Götz von Berlichingen gewissermassen das Lesen gelernt, dann sich mit Leidenschaft an das Theater geklammert, welches seine Seele erfüllte, und konnte, noch ehe er das Werder'sche Gymnasium verliess, in Liebhabertheatern als vortrefflicher Schauspieler, in Gesellschaften als Kenner aller damals gelesenen novellistischen und dramatischen Schriften, unter Freunden auch als improvisirender Dichter gelten. Von seiner Thätigkeit in letzterer Eigenschaft kam freilich nur Weniges und zwar erst später in die Presse, und auch seine folgende literarische Thätigkeit im Dienste Rambach's verdiente kaum die Vervielfältigung. Die Wirkung war aber für ihn die, dass sich eine krankhafte Stimmung und tiefe Schatten über sein Gemüth lagerten, deren er sein ganzes Leben lang nicht mehr gänzlich ledig werden konnte. In dieser Stimmung war Almansur (1790), Abdallah (1792) entstanden und sie klingt auch noch in Karl von Berneck (1795) und namentlich in der Geschichte des W. Lovell (1793—1796) nach, in welcher letzteren sich der Held eines französischen Romans mit ein wenig Werther und mit Tieck's eigenen

---

*) *R. Haym*, die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.

hypochondrischen Reflexionen und Phantasien verbunden hatte. Doch hatte sich, als Tieck von der Universität Halle für ein Jahr nach Göttingen übergesiedelt und dort sich mehr in das Studium Shakespeares und Cervantes vertieft, besonders aber als er sich wieder mit seinem Schulfreund W. H. Wackenroder zu Erlangen vereinigt hatte (1793), sein geistiger Horizont etwas geklärt. Der herrliche Freund, und einen treueren, hingebenderen, edleren als Wackenroder konnte es kaum geben, stand nun wie ein guter Genius ihm zur Seite, die Schatten verscheuchend, zu geregelter Thätigkeit und zum Guten spornend. Damals erschloss sich den Freunden der Sinn für die Herrlichkeit der älteren bildenden Kunst; sie sahen den Dom zu Bamberg, pilgerten nach Nürnberg und fanden zu Pommersfelden die erste grössere Gemäldegallerie. Die Natur der fränkischen Schweiz und nächsten Nachbarschaft, die Ruinen der dortigen Ritterburgen liessen das alles verkörpert erscheinen, wovon sie bisher nur in der Phantasie geschwärmt. Selbst das peinliche Engagement, das Tieck bei dem alten Aufklärungshelden Nicolai als Novellenschriftsteller angenommen, konnte die einmal angenommene Richtung nicht mehr zurückdrängen, die sich dann in der Märchendichtung gewaltsam Bahn brach. Ahnung und Stimmung, Töne und Farben sind die Elemente, auf deren Wellen sich nun die Phantasie der romantischen Dichter in ganz lyrischer Haltung mehr schaukelt als vorwärts bewegt. »Ein Garten mit plätschernden Springbrunnen und rauschenden Bäumen, Musik von allen Sorten, Töne, die sich mit Farben vergleichen, Schmerzen und Thränen, die sich auf Zweifel und Sehnen reimen, endlich bunte wunderbare Traumgestalten,« so fasst Haym die Bestandtheile der neuen Poesie auf den engsten Raum zusammen.

Alle früheren Producte Tieck's standen jedoch mit der bildenden Kunst in keinem Zusammenhang. Anders verhielt es sich mit drei, 1797—1799 erschienenen Werken, welche zumeist, wenn nicht der Feder so doch den Anschauungen Wackenroder's entsprungen sind: »die Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders,« »Franz Sternbald's Wanderungen« und »die Phantasien über die Kunst«. Wackenroder ist ein begeisterter Kunstfreund, der es sich zum Lebensgeschäft machen möchte, »vor der Kunst niederzuknien und ihr die Huldigung einer ewigen, unbegränzten Liebe darzubringen«, in der Begeisterung für die Kunst so stark wie Winckelmann, nur dass nach Haym's anschaulicher Vergleichung bei dem letzteren begeisterte

Anschauung, bei dem ersteren begeisterte Empfindung vorherrscht, bei diesem die Plastik, bei jenem Malerei und Musik im Vordergrunde steht; dass dieser ein Parteigänger der Antike, jener mehr der mittelalterlichen Kunst zugewandt ist, dieser gründlich heidnisch, jener schlicht christlich denkt und fühlt.

Wackenroder spricht es nemlich geradezu aus, dass aus dem Zusammenflusse der Ströme von Kunst und Religion sich der schönste Lebensstrom ergiesse. Er vergleicht auch den Genuss der edleren Kunstwerke dem Gebet; es ist Kunstfrömmigkeit, religiöses Entzücken, geradezu Verzückung, was ihn beherrscht. Wie er vor dem Kunstwerk niederknien könnte, um ihm zu huldigen, so drückt ihn gleichsam die Macht der Musik auf die Knie. Diese Eindrücke erpressen ihm das Geständniss der Unvermeidlichkeit des Convertiten*). »Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, dass ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse . . . Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben?« Verhängnissvolle Worte, welche bald den Uebertritt mehrer Künstler des romantischen Kreises befördern sollten!

In seinen Träumen steht Raphael und Dürer »Hand in Hand«. Doch mit besonderer Vorliebe bewegt er sich in noch früheren Zeiten. Die alten Italiener mit ihren Anekdotengeschichten und in ihrer schlichten Erscheinung, die gothischen Dome und gemalten Fenster entzünden seine Phantasie. Er wünscht sich zurück in die vergangenen Zeiten. »Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen. Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst und ein recht fruchtbarer, überfliessender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte.« Dann coordinirt er die mittelalterliche Kunst mit der classischen, die erstere so berechtigt wie die letztere: »Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor, und dem allgemeinen Vater, der den Erdball in seiner Hand hält,

*) Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder. Hamburg 1799. Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg. S. 152 der 2. Ausgabe von 1814.

duftet auch von dieser Saat nur ein vereinigter Wohlgeruch. Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem grossen Schöpfer wieder entgegenglimmt. . . . Ihm ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen.«

Wie es Tieck gelang, auf die Anschauungen des Freundes einzugehen, zeigen »Franz Sternbald's Wanderungen«, zu welchen der Plan zwar gemeinschaftlich gefasst, aber in Folge von Wackenroder's frühzeitigem Ableben (1798) von dem überlebenden Freunde allein ausgeführt ward. Freilich die Unmittelbarkeit und überzeugungsvolle Wahrheit und Befriedigung wie seine Vorbilder athmet der Roman nicht; auch erkennt man, wie Wilhelm Meister von nicht geringerem Einflusse auf den Dichter gewesen, als Wackenroder's Begeisterung. Ferner ist auch der hypochondrische Zweifel wieder da, der es nicht zum Schwelgen in den Kunstvisionen, und durch die selbstquälerischen Reflexionen nicht zu einem sicheren Ziele kommen lässt. Der Held des Romans ist ein schwärmerischer Schüler Albrecht Dürer's, welcher auf einer Kunstwanderung nach den Niederlanden und von da nach Italien gelangt, um auf dem Wege durch eine Menge nicht blos von harmlosen Abenteuern, die sein Gemüth bewegen, sondern auch von Gelegenheiten seine Anschauungen mit fremden auszutauschen geführt zu werden. Fromme Kunstverehrung ist auch hier die Grundlage, minder rein als in jenen Werken, aber dafür bereichert durch schillernde poetische Zugaben. Welcher Mysticismus herrscht in den Gemäldeschilderungen*), in welchen Farbenstimmung und Gedanken entschieden präponderiren. Tritt nun Musik dazu, so geräth die ganze Umgebung in theilnahmsvolles Leben. Da ist es dem Künstler, der eine unaussprechliche Wonne in dem Gedanken, ein Christ zu sein, empfindet und sich gesteht, wie die Andacht der höchste und reinste Kunstgenuss sei, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde seines Gemäldes bewegten und sprächen und mitsängen . . . als wenn Baum und Gesträuch ausserhalb auch mit Frömmigkeit beteten und unter der umarmenden Andacht ruhten,

*) Vgl. die „Verkündigung“ in „Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte.“ Berl. 1798. I. Band S. 119.

als ob aus den Gräbern leise Stimmen der Abgeschiedenen heraussängen und mit Geisterstimme den ernsten Orgeltönen nacheilten; die Bäume jenseit des Kirchhofs betrübt und einsam dastünden und ihre Zweige wie gefaltete Hände emporhöben. Wie sich dann freundlich durch die Fenster die Sonnenstrahlen weit in die Kirche hineinlegen, scheinen ihm auch die Steinbilder an der Mauer nicht mehr stumm, und die fliegenden Kinder, welche die Orgel verzieren, scheinen in lieber Unschuld auf ihrer Leier zu spielen und den Herrn der Welt zu loben. Dem nüchternen Meister Lucas von Leyden wird es dann geradezu in den Mund gelegt, dass die italienische Schule den Deutschen nicht nützlich sei, noch weniger das Studium der Antiken, »für welche wir gewiss nicht sind und die wir auch nicht mehr verstehen.« Hinsichtlich der Landschaft sagt er an einer anderen Stelle*): »Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Copie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mittheilen.« In der Architektur befriedigt natürlich der gothische Dom allein den romantischen Sinn. »Führt jeden Tadler der Gothik, jeden, der von griechischer und römischer Baukunst spricht, nach Strassburg. Da steht der Münster in voller Herrlichkeit, ist fertig, ist da und bedarf keiner Vertheidigung in Worten und auf dem Papier; er verschmäht das Zeichnen mit Linien und Bögen und all den Wirrwar von Geschmack und edler Einfachheit. Das Erhabene dieser Grösse kann keine andere Erhabenheit darstellen; die Vollendung der Symmetrie, die kühnste allegorische Dichtung des menschlichen Geistes, diese Ausdehnung nach allen Seiten, und über sich in den Himmel hinein; das Endlose und doch in sich selbst Geordnete; die Nothwendigkeit des Gegenüberstehenden, welches die andere Hälfte erläutert und fertig macht, so dass eins immer um des anderen Willen und alles um die gothische Grösse und Herrlichkeit auszudrücken, da ist. Es ist kein Baum, kein Wald; nein, diese allmächtigen unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus. Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes

*) II. S. 125. Aehnliches Stimmungsbild in Mondbeleuchtung. II. S. 293. ff.

Riesenstreben nach dem Himmel, seine kolossale Dauer und Unbegreiflichkeit: den Geist Erwin's selbst seh' ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen. Es ist zum Entsetzen, wie der Mensch nicht rastet und ruht, bis er diesen ungeheuren Springbrunnen von lauter Felsenmassen hingestellt hat, der sich ewig, ewig ergiesst, und wie mit der Stimme des Donners Anbetung vor Erwin, vor uns selbst in unsere sterblichen Gebeine hineinpredigt . . . Wer da noch demonstriren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann, — o wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes.« Freilich der Tieck'sche Kunstenthusiasmus ist nicht so natürlich wie der Wackenroder's, sondern angenommen und gemacht, die Verzückung ist übertrieben und unwahr, es ist nicht mehr der echte Klosterbruder, sondern wie Haym bezeichnend sagt, der plattirte. Doch auch das verzerrte Echo lässt den Klang wieder erkennen, der es hervorgerufen und zwar hier nicht blos wiederholend, sondern selbst weiter entwickelnd.

Auch Schwaben, ohne welches der deutsche Dichterhimmel seine schönsten Sterne nicht hätte, entsandte schon damals seinen Romantiker, Hölderlin aus Laufen am Neckar. Nachdem schon im Jahrgang 1793 von Schiller's Neuer Thalia das Fragment von Hyperion erschienen, folgte später in zwei Bänden der gleichnamige vollendete Roman Hölderlin's*), ein lyrisches Gedicht in Briefform. Es war dem Dichter darum zu thun, seine Begeisterung, sein Leiden, Sehnen, Hoffen und Lieben seinem Helden in den Mund zu legen, und dieser Held erscheint als ein Sohn des modernen Griechenlands, der seinen Idealen nachjagt und nachdem er sie allerwärts an der herrschenden Entartung scheitern gesehen, enttäuscht sich in die Einsamkeit zurückzieht. Hölderlin's Naturell klammert sich an Posa in Don Carlos; hin- und hergezogen dann zwischen Schiller's früheren Arbeiten und Fichte verliert sein reizbares Gemüth den Halt, er sinkt, unzufrieden mit allem um sich, mit seinen Verhältnissen und mit sich selbst, in tiefe Melancholie und zuletzt in Wahnsinn. Einen günstigeren Einfluss als auf ihn hatte das Scheitern der schönsten Hoffnungen auf F. L. v. Hardenberg (Novalis) aus Ober-Wiederstedt im Mansfeldischen geübt, welcher weniger leidenschaftlich angelegt neben

*) Hyperion oder der Eremit in Griechenland. Tübingen 1797. 1799.

Wackenroder gestellt werden muss. Er hatte sich kaum das Jawort der jugendlichen schwärmerisch angebeteten Braut errungen, als er sie, bald nach ihrem 15. Geburtstage, hinwelken sehen musste. Jahre lange Seelenkämpfe drängten den Trostlosen wiederholt an die Pforte freiwilligen Todes, bis er endlich in der Poesie die langsame Heilung fand. Seine »Hymne an die Nacht«, jene unvergleichliche Lyrik der Verzückung, der Schwermuth und des tiefsten Schmerzes; sein Fragment der Lehrlinge von Sais mit dem entzückenden Märchen von Hyazinth, seine fichtianisch philosophischen Fragmente bezeugen die allmählige Genesung, bis endlich aus dem Verkehr mit Tieck sein bedeutendstes Werk »Heinrich von Ofterdingen« entstand*). Er wollte damit Goethe's Wilhelm Meister, den er »gewissermassen durchaus prosaisch und modern« fand, der ihm »odiös« war, ein Werk an die Seite setzen, in welchem die Poesie durch die Poesie nicht vernichtet, sondern verherrlicht und verklärt werden sollte. Wie die Welt am Ende Gemüth, so wird ihm Alles am Ende Poesie. »Eine absolut poetisirte, d. h. eine in ihrer Verwirrung wunderbar durchsichtige, den Gesetzen des Verstandes, der Schwere der sinnlichen Wirklichkeit entrückte Welt stellt sich in ihrem eigenen Element, im Element der träumerisch-märchenhaften, mit Stimmungen spielenden Phantasie dar«**). Trotzdem fehlt es dem Ganzen nicht an Wahrheit: denn Ofterdingen's Liebe ist seine, der Entwicklungsgang des Gemüthslebens seines Helden sein eigener. Der Vorgang ist ins Mittelalter zurückgelegt, für welches auch er schwärmt. »Zwischen den rohen Zeiten der Barbarei und dem kunstreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter hat sich eine tiefsinnige Zeit niedergelassen, die unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt. Wer wandelt nicht gerne im Zwielichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht!« Unvollendet wie das Gedicht durch den frühen Tod Hardenberg's (1801) blieb, und unvollendbar wie es durch die sich steigernde Märchenhaftigkeit geworden, wird es immer zu den Hauptwerken der Romantik gezählt werden müssen. Auch in ihm wohnte ein starker Zug zur

---

*) Novalis Schriften, herausgegeben von F. Schlegel und L. Tieck. I. Bd. Berl. 1802.

**) *Haym* a. a. O. S. 383.

Religiosität. An der Hand des Erlösers hoffte er dereinst seine Geliebte wieder zu sehen, und unwillkürlich verschwimmt ihm ihr Bild mit dem der Himmelskönigin.

Doch nicht nur vereinzelt und versplittert, nicht nur als individuelle Aeusserungen entstanden diese Werke, sondern sie erschienen um die Wende des Jahrhunderts bereits als die Producte einer geschlossenen Richtung und Schule. Es waren namentlich die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel aus Hannover, welche mit Tieck den Grund zu einer Genossenschaft von Richtungsverwandten legten, welche dem Classicismus und der Aufklärung entgegenarbeiten sollte. Sie hatten zunächst als Kritiker, anfänglich unter Schiller's Aegide gewirkt, waren aber dann in Folge unverschämter Kritikausfälle namentlich Friedrich's auf Schiller mit diesem zerfallen. 1797 und 1798 hatten sich die Schlegel mit Tieck, Bernhardi und dem jungen Schleiermacher zusammengefunden und als Organ ihrer Richtung ein Journal gegründet, das Athenäum, für welches auch Hardenberg und der Fichtianer A. L. Hülsen Beiträge lieferten. Von grösseren Arbeiten aber förderte weder Tieck's Genovefa noch F. Schlegel's Schandroman Lucinde die gemeinsame Sache. Mehr geschah diess durch die Philosophen, welche nun in den Kreis der Romantiker eintraten, vorab Schelling, dann J. W. Ritter und H. Steffens. Es war besonders Schelling, welcher der Kunst eine Stellung zuwies, wie sie die neue Schule verlangte: »die ästhetische Anschauung ist die objectiv gewordene intellektuelle, die Kunst eine allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objectivität der intellectuellen Anschauung. Was der Philosoph schon im ersten Akt des Bewusstseins sich trennen lässt, das wird durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt . . . Die Kunst ist das einzig wahre und ewige Organon und Document der Philosophie . . . Sie ist dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muss.« Ueberhaupt war es Schelling, welcher den Geist der Romantik zur Weltformel gestaltete. Doch weder er noch der ewig unfertige, mit sich selbst uneinige Friedrich Schlegel waren die Männer, welche über Theorien hinauskommen und praktische Consequenzen zu ziehen vermochten. Dazu war der

einzige Mann A. W. Schlegel, das organisatorische und das durchaus — vielleicht allzusehr — formale Talent des ganzen Kreises. Verschiedene Versuche zur Gründung von Zeitschriften scheiterten zwar von vorneherein oder es fristeten sich diese nur kümmerlich und in kurzer Dauer; aber vorwiegend die kritischen Arbeiten der Schlegel verfehlten ihre Wirkung nicht, besonders da, wo das attische Salz nicht gespart ward, und, wie z. B. im literarischen Reichsanzeiger oder Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, verschiedene »Teufeleien« oder »Kunstwerkchen der Grobheit« oder wie Schiller sich ausdrückte, eine »Zugabe von Stacheln« geboten wurden. Nicht mehr blos Kotzebue und Iffland, auch W. v. Humboldt, Böttiger, Nicolai, Wieland, Matthisson, Voss wurden greulich durchgezogen. Der Hauptkämpe war A. W. Schlegel, doch auch die »Nessel« F. Schlegel, der immer Gehetzte und immer Hetzende, und Schleiermacher, den Goethe zum Berge der literarischen Revolutionspartei rechnet und der trockene Bernhardi arbeiteten fleissig mit und untergruben den Classicismus der Aufklärungsperiode.

All dieses mehr negative und zersetzende als schöpferische und stoffgebende Treiben konnte indess nur geringen und secundären Einfluss auf die bildende Kunst ausüben. Anders wurde die Sache, als W. Schlegel seine Berliner ästhetischen Vorlesungen eröffnete, und — ein Meister der Systematik — sich nun gezwungen sah, das Fragmentarische seiner bisherigen Thätigkeit abzulegen. Der Gegensatz des antiken und des romantischen Styls stellt sich nun in zunehmender Klarheit durch alle Kunstgebiete hindurchgehend dar. Im Gebiet der Plastik stellt sich Schlegel wie billig auf den Standpunkt des Classicismus; selbst im Reiche der Architektur lässt er der Gothik neben der verherrlichten Antike nur eine »partiale Gültigkeit für ein gewisses Zeitalter, gewisse Sitten und Religionsanschauungen«. Dagegen bekämpft er in der Malerei mit Entschiedenheit die von Winckelmann, Lessing, Mengs, und von den Goethe'schen Propyläen vertretene Richtung, welche die Malerei in die Gränzen der Sculptur einzuengen strebe, und nimmt Partei für die »Einfalt unserer alten Maler« im Sinne Wackenroder's. Noch einflussreicher als seine Theorie der bildenden Kunst wurden seine literaturgeschichtlichen Vorlesungen namentlich dadurch, dass er sich zum Zweck der Illustration zur Ausarbeitung von Uebersetzungsproben aus Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Cervantes, Camoens u. s. w.

veranlasst sah*), wozu noch ein Anfang der Uebersetzung des Calderon kam**). Den Anlauf zu dieser Uebersetzungsthätigkeit hatte er schon lange vorher in seiner Göttinger Zeit mit Shakespeare und Dante gemacht, wo er sein »Uebersetzungstalent« nicht blos gefühlt, sondern als sein hervorragendstes sogar beklagt hatte. In den Vorlesungen selbst bekämpft er systematisch den Geist des modernen Zeitalters seit der Reformation und stellt den vorausgegangenen der romantischen Epoche mit Geschick, wenn auch nicht ohne stellenweise Uebertreibung in ein helles Licht. In der That giebt es erst seit dem die nachclassische Poesie behandelnden Vorlesungscursus im Winter 1803 und 1804 eine Geschichte der romantischen Poesie, wie auch er den Namen dafür geschaffen. »Denn romanisch, romance, nannte man die neuen, aus der Vermischung des Lateinischen mit der Sprache der deutschen Eroberer entstandenen Dialekte; daher Romane die darin geschriebenen Dichtungen, woher dann romantisch abgeleitet ist: und ist der Charakter dieser Poesie Verschmelzung des Altdeutschen mit dem späteren, d. h. christlich gewordenen Römischen, so werden auch ihre Elemente schon durch den Namen angedeutet.« Dadurch war der deutschen Literatur eine zum Theil besondere Stellung geschaffen und dieser wandte sich Schlegel nun eingehend zu.

Hatte man doch selbst wenige Jahre vorher die romantische Literatur und besonders die altdeutsche kaum oder doch nur sporadisch und so abgeschlossen gelehrtenhaft gekannt, dass die Kunde davon über einen ganz kleinen Kreis nicht hinausgekommen war. Aus blossen Andeutungen in einem literaturgeschichtlichen Collegium hatte Wackenroder 1792 die Anregung gewonnen, sich einmal Einzelnes näher anzusehen, war aber sogar von einem Tieck vor allem weitern Eingehen gewarnt worden, damit er sich mit der altdeutschen Poesie nicht »den Geschmack verderbe«. Doch Wackenroder's Einfluss hatte Tieck dazu geführt, selbst das Nibelungenlied und die Minnesänger der Manesse'schen Sammlung zu lesen, und schon 1803 konnte er an W. Schlegel schreiben, dass er zweifle, ob Einer jetzt so viele altdeutsche Dichter mit gleicher Aufmerksamkeit

*) *A. W. Schlegel*, Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie. Berl. 1804.

**) Spanisches Theater. I. Band. 1803.

gelesen habe, wenn gleich seine etwas freie Bearbeitung der Minnelieder*), dieselbe, welche J. Grimm auf sein so epochemachend vertretenes Gebiet führte, W. Schlegel, der sie treuer und strenger wiedergegeben wünschte, nicht entsprach. Dieser selbst hatte dem Nibelungenliede ein viel gründlicheres Studium gewidmet und seine Kenntniss der gesammten älteren Literatur Deutschlands bereits soweit ausgedehnt, dass er die seither üblich gebliebene Eintheilung in vier Epochen, in die mönchische, ritterliche, bürgerliche und gelehrte definiren konnte. Alles bestärkte ihn, wiederholt auszusprechen, wie vortheilhaft jene Schöpfungen von dem Unpoetischen der Gegenwart sich unterschieden, und wie ungerecht es sei, das Ritterthum als eine Fratze, die Scholastik als eine Barbarei, die Kreuzzüge und Religionskriege als eine Widersinnigkeit zu verurtheilen. Mit zündender Wärme vertritt er dann die ritterliche Welt, die Ritterehre, die Frömmigkeit als Gefährtin der Tapferkeit, die ritterliche Liebe, den Madonnencult u. s. w., und der Kreis seiner Zuhörer wuchs mit der Wiedergabe der Dichterproben in annähernd moderner Sprache. Eine solche Vorlesung gab die Veranlassung zu F. H. v. d. Hagen's Herausgabe des Nibelungenliedes; noch wichtiger war aber der Eindruck, den jene Vorträge in allen gebildeten Kreisen hervorriefen.

Es war damit namentlich der darstellenden Kunst eine neue unendlich reiche Stoffwelt eröffnet, welche sich daher nothwendig von der banal gewordenen classischen Mythologie und Allegorie abwandte. Die altdeutschen und romantischen Gedichte und Sagen erfüllten mit frischem Interesse und es ist nicht zu leugnen, dass in der Reproduction und Verdolmetschung des alten Schatzes ein viel wichtigerer Hebel für die Umgestaltung der bildenden Kunst lag, als in den Neuproductionen des romantischen Kreises, wie z. B. in dem damals grosses Aufsehen erregenden »Octavian« Tieck's. Unter den Neuschöpfungen spielen kunstgeschichtliche Novellen und Betrachtungen wie die Schriften Wackenroder's oder Tieck's Sternbald die hervorragendste Rolle, indem sie namentlich das Interesse an der Auffassung, Behandlung und Formgebung der älteren Zeit erweckten, während sie hinsichtlich der Stoffwahl besonders zu christlichen Gegenständen drängten, welche nun von dem classisch mythologischen

*) *L. Tieck,* Die Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter. Berl. 1803.

Ballaste, von welchem diese vorher fast erdrückt worden waren, befreit wurden.

Es mussten sich aber schon dadurch der Verschiedenheit der Ziele A. W. Schlegel's und Wackenroder-Tieck's entsprechend zwei verschiedene romantische Kunstrichtungen anbahnen, von welchen die erstere, hinsichtlich der Formgebung ungebunden, die Freiheit liess, sich an die vollendete Kunst anzuschmiegen, während die letztere in Auffassung und formaler Behandlung auf die Zeit vor der höchsten Kunstblüthe verwies. Dem Stoffe nach vorwiegend profan und dem Gebiete der germanischen und romantischen Sage und Geschichte angehörig, war natürlich die erstere ungleich entwicklungsfähiger als die zweite, formal gebundenere, die sich vorwiegend in dem christlichen Ideen- und Bilderkreise und in der älteren und naiveren Auffassung der Meister vor dem Cinquecento bewegte. Denn während in jener die Rückkehr zum Mittelalter mehr inhaltlich und sonach mehr geistig war, erscheint sie hier viel unmittelbarer und äusserlicher, indem die erhaltenen Werke ihren Bann auch in Technik und Formgebung ausübten und nicht selten schlechterdings zu imitatorischer Haltung drängten. Daran aber hatte die Kunst vor jenen literarischen Erscheinungen um so weniger gedacht, als jene Werke vorher kaum beachtet, geschweige denn geschätzt und studirt worden waren. Erst mit Anfang dieses Jahrhunderts hatte man den alten Werken eine schützende, ergänzende und sammelnde Aufmerksamkeit gewidmet, welche sich in dem Grade steigerte, als man in grösseren Zusammenstellungen, wie namentlich in der von den Gebrüdern Boisserée veranstalteten Sammlung, erst den wahren Werth zu schätzen und diesen durch entsprechende Instandsetzung und Restaurirung allgemein augenfällig zu machen versucht hatte. Eine wirksamere Illustration zu den Schriften des Klosterbruders aber hätte es nicht geben können, als die Ausstellung jener Sammlung, die nun auch wahrhaft zündend wirkte. Kein Wunder, dass bald Ueberschätzung an die Stelle der bisherigen Geringschätzung trat, dass man nun allgemein nach den noch zu rettenden Ueberresten des Mittelalters strebte, um mit diesen Merkwürdigkeiten wenigstens den Anforderungen der Decoration und des Luxus zu genügen oder sie zum Zielpunkt des wieder inniger gewordenen Cultus zu machen, und dass namentlich nicht blos der Maler, sondern auch der Architekt und Bildhauer sich beeilten, die gefeierte Eigenart abzulernen

und sich zu diesem Zwecke in die derselben zu Grunde liegenden Anschauung hinein zu denken und hinein zu fühlen. Dazu aber war die deutsche Sinnesart gemacht wie keine andere, mehr als die Frankreichs, Englands und Italiens, wo denn auch die Romantik nur zu einer untergeordneten und verspäteten Blüthe gedieh. Nirgend so wie in Deutschland reichten sich auch Wissenschaft, Poesie und Kunst so die Hand, in den Geist der mittelalterlichen Dichtung einzudringen und die lang vergrabenen Schätze zu heben. Kein Wunder, dass daher auch in dieser Richtung die deutsche Kunst an die Spitze der europäischen trat, überdiess gestärkt durch das Gefühl, dass man sich hier mehr als im Classicismus auf dem seit Dürer's Tagen verlassenen heimischen Boden bewegte.

---

# Zweites Capitel.

## Die Klosterbrüder von S. Isidoro und die römischen Romantiker von 1810—1820.

Vor den Gypsabgüssen der akademischen Sammlung zu Kopenhagen war einem Carstens sein vorher latentes Ideal klar geworden; vor einem flandrischen Werke der Eyck'schen Schule sollte dem ersten deutschen Apostel der romantischen Malerei seine Mission dämmern. Jahrhunderte lang unbeachtet oder nur als Curiosität geschätzt hing in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck ein angeblicher Memmling, der das Interesse eines fein angelegten und gebildeten Knaben, des Sohnes des Bürgermeisters und Dichters Chr. Ad. Overbeck wohl um jene Zeit erweckte, als Wackenroder's Herzensergiessungen und Phantasien, und Tieck's Sternbald am literarischen Himmel erschienen waren. *Friedrich Overbeck**), 1789 geboren, war damals eben der Elementarschule entwachsen und in die Humaniora eingeführt worden, als der Entschluss in ihm reifte, Künstler, und zwar Maler, zu werden. Wohl fehlte es in Lübeck nicht an Anregung zum Künstler; gehörte doch die schöne Hanse-

---

*) *(J. D. Passavant)*, Ansichten über die bildenden Künste u. s. w. Heidelb. und Speier 1820. Dr. *Sepp*, Friedr. Overbeck. Gedächtnissrede. Augsb. 1869. *H. Holland*, Zu Fr. Overbeck's Heimgang. *F. Binder*, Zur Erinnerung an Fr. Overbeck. Münch. 1870; besonders *A. v. Zahn*, Friedr. Overbeck. Lützow Zeitschr. f. b. K. 1871. S. 217 ff.

stadt zu den reichsten Städten an mittelalterlichen Kunstschätzen, vorab im Gebiete der Architektur und Plastik; wie wenig Boden jedoch speziell für den Maler war, hatte, wie oben dargestellt worden ist, Carstens gezeigt, welcher gerade seinen fünfjährigen Aufenthalt zu Lübeck die düsterste Periode seines Lebens nennen mochte, so dass es wohl dessen grösstes Glück war, dass Vater Overbeck ihm den Weg nach Berlin und Italien bahnte.

Denn es fehlte dort gänzlich an Sammlungen, Lehrern und an empfänglichem Sinne der Bevölkerung. Wie aber ein Funke genügt, um da einen Brand zu erzeugen, wo dazu die Möglichkeit vorhanden, so genügten auch die dürftigsten Eindrücke bei dem gebornen Genius, um ihm seinen Weg in voller Klarheit zu zeigen, und es ist ganz glaublich, dass der Anblick jenes bedeutenden älteren Bildes, dazu später die gelegentlich gebotene Einsicht in die Zeichnungen der Gebrüder *Riepenhausen* nach Giotto, Massaccio, Perugino u. s. w.*) von entscheidendem Einflusse auf ihn wurden. Zur romantischen Richtung drängten ihn die monumentalen Eindrücke seiner Vaterstadt, die Zeit seiner geistigen Entwicklung, der Verkehr mit älteren Freunden, die Literatur und seine eigene Anlage. Glaubt man doch Wackenroder oder Sternbald zu vernehmen, wenn man in einem seiner frühesten Briefe an A. Kestner liest: »Lebhaft tritt die schöne Zeit wieder vor meine Seele, da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äussern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Laubgang auf- und abgingen, wie ein Engel vom Himmel Worte der Seligkeit sprachen, über Malerei und Dichtkunst, Dinge, die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte, und in denen ich doch so ganz mein eigenes Herz wiederfand . . . Es hatte demselben immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern, ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang.«

Bei solcher Disposition wäre eigentlich Dresden die zu empfehlende Akademie gewesen, an welcher der seinem ungenügenden

*) Unter dem Titel „Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung" zu Stuttgart 1810 in 24 Tafeln erschienen.

Lübecker Lehrmeister Peroux, einem schwachen Mengsianer, entzogene Kunstjünger seine weitere Ausbildung hätte suchen sollen. Denn dort hatte die Romantik am frühesten Wurzel geschlagen. *O. P. Runge* zwar, aus Wolgast gebürtig und hauptsächlich in Folge der Lectüre des Sternbald dem Kaufmannsstande zu Gunsten der Kunst abtrünnig geworden, hatte damals eben Dresden verlassen und war nach Hamburg übergesiedelt, wo er schon 1810, wieder zu seinem ersten Beruf zurückgekehrt, in einem Alter von 33 Jahren starb. Indess hätte die Unklarheit seiner Schöpfungen und seines ganzen Wesens, wie sie sich namentlich in seinen hieroglyphischen Hauptwerken, den vier »Tageszeiten«, »Jahreszeiten«, »Lebenszeiten« und »Weltzeiten« verbindenden Arabeskencompositionen*), aussprach, die Entwicklung des jungen Genius wohl eher verwirrt als gefördert. Ein correctes Erfassen des romantischen Geistes zeigen auch selbst seine Illustrationen zu Tieck's Minneliedern**), oder seine Zeichnungen zu den Heymonskindern keineswegs, wie auch seine hinterlassenen Schriften***) beweisen, dass seine Erscheinung unter den Meistern der Romantik etwas Dämmerndes an sich hatte, welches allen bestimmten Ausdruckes entbehrte. Es schien als ob der tiefe Eindruck, welchen die an den Felsen hangenden Nebel bei einer Jugendreise nach Rügen auf ihn gemacht, sein ganzes Wesen ständig beherrscht hätte. Rein experimentell und grundsatzlos aber war der schon früher erwähnte *Hartmann* vorgegangen, als er in seinen »drei Marien am Grabe« die plastisch-classicistische Auffassung verlassen hatte. Der Landschafter *C. D. Friedrich*, der Begründer der Stimmungslandschaft, von welchem später, konnte einem Overbeck noch weniger nützen. Mehr hätte es vielleicht vermocht *G. v. Kügelgen* †), geb. 1772 zu Bacharach, ermordet 1820 bei Dresden, der Zwillingsbruder des als russischer Hofmaler 1832 gestorbenen Landschafters Carl v. Kügelgen, welcher nach längerem Studienaufenthalt in Rom 1805 nach Dresden gekommen war. Denn seine Stoffe waren zumeist religiöse und es fehlte ihm auch nicht an wahrer Empfindung, an lebhaftem Sinn für Gehalt und an Originalität.

*) Im Umriss gest. v. Darnstedt, Seiffert und E. G. Krüger; mit Text von Görres. Leipzig 1808.

**) Rad. v. Köbcke. Berl. 1803.

***) Zu Hamburg bei Perthes 1840 u. 41 in 2 Bänden erschienen.

†) *F. Hasse*, das Leben Gerhard v. Kügelgen. Leipz. 1824.

Seine schwärmerische Katholicität hatte ferner für das gewählte religiöse Kunstgebiet wenigstens den Vortheil, dass sie ihn zu jener Hingabe an seine Werke vermochte, die nur wirklicher Ueberzeugung möglich ist. Auch war sein Streben der plastischen Auffassung der classicistischen Periode entgegen, und vielmehr, unterstützt von verwandter musikalischer Begabung, dem rein Malerischen zugewandt. Allein sein künstlerisches Vermögen war seinem Wollen nicht entsprechend, was ihn wieder auf mehr äusserliche und formale Durchbildung beschränkte. Ferner hielt er sich zu eng an das Vorbild Raphaels und — was noch schlimmer — an den eklektischen Gedanken, dasselbe mit der Antike zu verbinden. Doch würde immerhin seine tadellose und liebenswürdige Persönlichkeit auf Overbeck's Entwicklung von günstigem Einflusse gewesen sein. Mehr vielleicht als der Overbeck an Alter nur wenig überragende *G. H. Näcke*, geb. 1785 zu Frauenstein, † zu Dresden 1835, welcher damals die ersten Proben seines Talentes zu Dresden ablegte, aber erst später zu Rom seine romantische Richtung weiter entwickelte, freilich so dass Reminiscenzen aus romantischen Werken mit modernster Auffassung sich wunderlich paarten. Mehr auch als der etwas zopfige Classicist *Fried. Matthäi**) aus Meissen, geb. 1777, † 1845, aus Füger's Schule hervorgegangen, der sich trotz einiger Anläufe weder aus dem Bann seiner Schule noch aus dem Classicismus zu befreien vermochte. Bezeichnend für ihn ist, dass er 1807 in Florenz Angesichts der anregenden Sammlung der Quatro- und Cinquecentisten seine »Ermordung des Aegisth« schaffen konnte, und neben diesem blieb der »Tod des Kodrus« (1821—1827) das bemerkenswertheste Werk dieses Künstlers, der gleichwohl als akademischer Lehrer nicht ohne Bedeutung war. *F. A. M. Retzsch* aber, geb. 1779 zu Dresden, als Radirer und Illustrator der Dichterwerke von Bürger, Schiller und Goethe bekannter wie als Maler, auch älteren romantischen Dichtungen seine Kunst widmend, steht in Hinsicht auf die Gegenstände seiner Kunst der Richtung eines Cornelius näher als der Overbeck's, blieb aber nicht blos hinter beiden weit zurück und in technischer Tüchtigkeit befangen, sondern wurde sogar ein entschiedener Gegner der Overbeck'schen Richtung, wie seine Caricatur »Apollo verleugnet und entwürdigt« zeigt.

---

*) Nekrolog von *Th. v. Oer*, Kunstblatt 1846 S. 10.

Die unklaren romantischen Bestrebungen in Dresden hätten der Entwicklung Overbeck's vielleicht störender entgegengewirkt, als eine Schule, die ihn zu entschiedener Opposition und zum offenen Bruche zwang, wie es an der von Füger geleiteten Wiener Akademie, damals der geschätztesten Deutschlands, geschah. Kaum hatte er nemlich diese Schule, wo Vater Overbeck die technische Ausbildung und Vorbereitung des Sohnes zum Studienaufenthalte in Italien am besten besorgt glaubte, bezogen (1806), so wurde es ihm sofort klar, dass die eklektisch imitatorische Weise, der mengsisch-davidische Formalismus seinem Kunstideale nicht entsprach, welches er höher setzte als in technische Fertigkeit und akademischen Regelzwang. Es widerte ihn an, dass die gewählten Gegenstände nur dazu da sein sollten, dem angelernten Können als Gelegenheit zur Darstellung zu dienen, ohne für sich Bedeutung in Anspruch zu nehmen, und lediglich gewählt werden sollten, je nachdem sie sich zur Folie für virtuose Wiedergabe formaler Schönheit und technischer Compositions- wie Ausführungseffecte eignen würden. Es war ihm unerträglich, dass neben der Antike noch immer namentlich die Carraccisten als mustergiltig zu betrachten sein sollten, welchen doch vorwiegend nur formales aber wenig inhaltliches Verdienst zugeschrieben werden könne. Es musste aber insbesondere seiner genialen Natur der gesammte Schulbetrieb, das Zurückdrängen und Verdammen jeder Eigenart, die uniforme Kunstdressur unleidlich sein und immer unleidlicher werden, je mehr er sich selbst fühlte und bewusst ward zu Besserem berufen zu sein, als zum Mitglied einer gleichunterrichteten gedrillten Schaar, in welcher jeder eigene Gedanke durch Regelkram und Formenwesen erstickt war. Doch beugte er sich lange unter das schwere Joch, das seinen Flug hemmte, nicht ohne auch in technischer Hinsicht zu gewinnen, wie er namentlich in diesen Jahren im Akt jene Sicherheit erlangte, die es ihm ermöglichte, mit der Feder fehlerfrei nach dem Modell zu zeichnen. Doch sein eigentliches Kunstbedürfniss blieb ohne Nahrung, bis er im Austausch mit einem gleichgesinnten Freunde Ersatz fand. »Ersparen Sie es mir,« schreibt der junge Künstler im März 1810 an Kestner, »es Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre meines Hierseins verstrichen, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser schulähnlichen Akademie;

wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zur rechten Zeit sich noch ein Freund, ein edler Mensch (*F. Pforr*) gefunden hätte, der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte.«

Auch *E. Wächter* war damals nach Wien gekommen, den Umschwung in Rom mit mehr Wärme des Wortes als Gewandtheit mit dem Pinsel verkündend, ebenso oppositionell gegen die akademische Verkommenheit wie die beiden Jünglinge, wenn auch das Heil der Kunst und deren Wiedererweckung auf anderem Wege suchend. Das Urtheil des gereiften Mannes bestärkte die Jugend in den gewonnenen Anschauungen wie auch deren Muth zu ihrem offenen Bekenntniss. Dass gerade die talentvollsten Eleven gegen die herrschende Methode rebellirten, machte den Widerstand nur um so gefährlicher und es war natürlich und zur Erhaltung des ganzen Systems sogar erforderlich, dass die Akademie nach vorausgeschickter Verwarnung die Widerspenstigen, und zwar ausser Overbeck und Pforr noch *L. Vogel* aus Zürich, *J. Wintergerst* aus Ellwangen und *J. Sutter* aus Linz, relegirte.

Das durch die Ueberzeugung der Betroffenen erlangte Schulmartyrium aber hatte den Erfolg aller Martyrien. Nicht blos die beiden genannten Freunde schlossen sich jetzt noch enger zusammen, sondern es bildete sich bald unter Hinzutritt von *Hottinger* und *Scheffer von Leonhartshoff* ein bedenklicher Kreis von Gesinnungsgenossen als geschlossene Partei, welche jedoch der Akademie desshalb nicht länger unbequem war, weil ein Theil derselben mit ihrem Haupte ohne längeren Aufschub sich 1810 nach Italien und zwar direkt nach Rom wandte, wo ihre Tendenz sich minder angefochten, wenn auch nicht kampflos weiter entfalten konnte. Ausser Franz Pforr begleiteten den Vorkämpfer Hottinger und Vogel; andere folgten später nach. Overbeck hatte wie es scheint mehr zufällig als tendentiös seine Wohnung in einer Zelle des seit Vertreibung der irischen Barfüsser durch Napoleon verödeten Klosters S. Isidoro auf dem Pincio aufgeschlagen, und die Freunde schlossen sich ihm, allmälig die verlassenen Räume bevölkernd, dort an, um ihre gemeinschaftlichen Ziele auch gemeinschaftlich zu fördern. Das Refectorium wurde zum Aktsaal, wo sich die Genossen wechselseitig Modell standen; in der Küche

wurde in trauter Genügsamkeit gemeinsam gekocht und gelebt, in den einzelnen Zellen gemalt: es lag nahe die Genossen als die Klosterbrüder zu bezeichnen, wozu man doppelten Grund hatte, da auch ihre Richtung an die Kunstanschauungen Wackenroder's gemahnte, der sich selbst in seinen zwei vielgelesenen Büchern als den Klosterbruder bezeichnet hatte. Die Räume selbst mochten bei nahezu zehnjährigem Aufenthalt wieder nicht ohne Einfluss gewesen sein und die Stimmung wie Auffassung der jungen Künstler in religiöser Beziehung gesteigert und dem frommen Malermönch von S. Marco, Fra-Giovanni da Fiesole, genähert haben. Kurz, die religiöse Romantik fand in S. Isidoro ihre Wiege und Pflege, sich rasch grossnährend, da es derselben von Haus aus nicht an Kraft zum Gedeihen fehlte.

Passavant erwähnt*), dass die Genossen in Wien bei der damals eben stattfindenden Eröffnung der kaiserlichen Gallerie ihre Aufmerksamkeit zunächst auf die Vorzüge einiger dort befindlichen altdeutschen Gemälde richteten, und sich dann selbst nach diesen und altitalienischen Meistern zu bilden suchten. Von dem Einflusse der ersteren ist nun allerdings selbst in jenen Arbeiten, die in der Wiener Zeit vor 1810 entstanden oder wenigstens begonnen worden sind, verhältnissmässig wenig zu verspüren, es sei denn die Vorliebe für solide und fast überfleissige Durchbildung, die namentlich dem Haupte der religiös-romantischen Schule, Overbeck, für sein ganzes Leben eigen blieb. Diess zeigt schon sein erstes grösseres Werk, »der Einzug Christi in Jerusalem«, zu welchem die Zeichnung schon in Wien entstanden ist, wenn sich auch die Vollendung in Oel bis zum Jahre 1820 verzögerte**). Nicht minder das Gemälde »Christus bei Martha und Maria« und die Ende 1811 von der Königin Caroline von Bayern bestellte Anbetung der Könige, beide zwischen 1812 und 1815 ausgeführt. Von altitalienischer Kunst freilich hätte er in Wien nur ungenügenden Aufschluss erhalten können; denn ausser der umbrischen Schule und Fiesole stand wenig hervorragendes zu Gebote. Es ist aber auch leicht ersichtlich, dass es diese waren, welche einen bedeutenden, wenn nicht sogar überwiegenden Einfluss

*) In der obengenannten Schrift. S. 72.

**) Für Bar. v. Rumohr gemalt, aber später gegen Verdoppelung des Kaufpreises zu Gunsten des Künstlers an Lübeck abgetreten, wo es in der Marienkirche aufgestellt ist; gest. v. O. Speckter.

ausübten, und dass sich den Genossen zuvörderst die erstere, einschliesslich der umbrischen Periode Raphaels, als ihr neues Ideal darstellte. Das Grosse, Gewaltige, wie es sich in den raphaelischen Stanzen oder namentlich in den Fresken Michel-Angelo's in der Sixtina findet, lag ihren Anschauungen in dem Grade ferner, als es sich mit der Antike verwandter und mit sinniger Religionsschwärmerei und christlicher Innigkeit unverträglicher erwies; ebenso die markige Schule des Massaccio und der Florentiner überhaupt, welcher jener transcendentale Zug weniger innewohnt. Dass jedoch Overbeck schon von Anfang an die Bedeutung und Grösse des ihm weniger zugänglichen Gebietes nicht verkannte, erhellt aus seinem Urtheil über Wintergerst, dessen michelangeleske Entwürfe der damaligen Zeit er aufrichtig, wenn auch vor dessen Aufflammen und riesenmässiger Entwicklung »entsetzt«, bewundert.

Wenn man demnach von dem präraphaelitischen Geiste spricht, der die Klosterbrüder beherrschte, so muss der Begriff hier eingeengt, dort ausgedehnt werden. Denn während sich einerseits die Ideen vorzugsweise zwischen Fiesole, den Umbriern, Pinturrichio und Francia bewegten, den Florentinern nach Masaccio aber, wie namentlich den Verocchio's, Grillandajo's und Signorelli's weniger zugewandt waren, ward anderseits auch Raphael in seiner früheren Zeit und namentlich in seinen Tafelmalereien, so lange ihm die scharfe Formbestimmtheit seiner peruginesken Schule innewohnte, wie besonders in seinen Madonnen und heiligen Familien (Canigiani), als eines der wichtigsten Vorbilder betrachtet, und dazu nordische, d. h. flandrische und Dürer'sche Technik mit Fleiss und Geschick berücksichtigt. Nordische Formgebung und Charakteristik dagegen nur ganz ausnahmsweise, namentlich seit der Uebersiedlung nach Rom, da eine Erweiterung der Kenntniss derselben kaum mehr möglich war, wodurch die altitalienische Weise bei weitem überwiegend wurde. Nur dieses Verhältniss konnte Overbeck im Sinne haben, wenn er später (1820) anlässlich des Bildes Italia und Germania *) von seinen sich ausschliessenden (gegensätzlichen) und doch unzertrennlichen Neigungen spricht, welche die sich die Hände reichenden Frauengestalten repräsentiren sollen.

---

*) Aus dem Besitz des Hrn. Werner in Frankfurt an König Ludwig und in die Neue Pinakothek Nr. 149 gelangt, lith. v. Hoff und Kauffmann.

Es lag eine unbestreitbare Berechtigung in dem Entschluss der Neuerer, statt bei einer Stufe des Auslebens der Kunst und des Verfalls, wie sie die vorher als canonisch betrachteten Caraccisten darstellten, vielmehr bei einer Vorstufe der höchsten Vollendung anzuknüpfen, um damit dem abgelebten Formalismus und der Inhaltslosigkeit der eklektischen wie der classicistischen Richtung sich zu entwinden und die Wahrheit des Gehalts, des Gedankens und der Empfindung mit den einfachen Mitteln älterer Meister in deren naiver Auffassung wieder zu erringen, zugleich aber die Möglichkeit zu haben, in weiterem Fortschreiten auf ähnlichem Wege zum Höhenpunkte zu gelangen, wie er von den Cinquecentisten erreicht worden war. Allein Ausgangspunkt und Vorbilder, einmal gewählt, mit Liebe und Ueberzeugung erfasst und mit überraschendem Erfolg angeeignet, wirkten zu verführerisch, als dass man sich ihnen wieder hätte entreissen, und über sie frei hinausgehen können. Die schlichte, magere, ascetisch hingebende Auffassung und Formgebung der Quatrocentisten bemächtigte sich der Klosterbrüder wahrhaft bestrickend, und erzeugte das gewiss falsche Gefühl, dass eine Weiterentwicklung an der Hand der Natur, das Heraustreten aus dem magischen Kreise der als Ideal erkorenen Vorbilder gleichbedeutend sei mit dem Aufgeben des specifisch christlichen Charakters zu Gunsten des modernen Geistes. Die romantischen Ideen fesselten förmlich an das vorreformatorische Zeitalter: daher das Stehenbleiben bei einer Auffassung, wie sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts erreicht worden war. Daher das Verwerfen des zur Uebung gleichwohl nicht vernachlässigten Modells zur Benutzung für die Ausführung einer Composition, aus Furcht, es möchte von der idealen durch Phantasie und ältere Vorbilder in gleichem Antheil geschaffenen Vorstellung des darzustellenden Charakters abführen. Daher das Ablehnen der Benutzung der seit dem Cinquecento errungenen Vortheile der Coloristik und Modellirung, welches nothwendig dahin führen musste, dass bald die Zeichnung und der Carton in das entschiedenste Uebergewicht trat. Daher das Verwerfen antiker wie moderner Stoffe, selbst vorchristlicher wie sie das alte Testament darbot, die nur selten mehr gewählt wurden. Namentlich aber die Verwerfung der Selbstgeltung des Modells im Porträt, welches durch die formale Behandlung im Styl der Quatrocentisten an Wahrheit und Lebigkeit verlieren musste, wie diess Overbeck's Bildniss der Vittoria Caldoni von Albano

(1822)*) durch empfindliche Starrheit und das Selbstbildniss des Künstlers**) durch die übertriebene ascetische Magerkeit der Formen beweisen.

Ganz den christlichen Anschauungen des Mittelalters bis zum Cinquecento sich hingebend war es den Klosterbrüdern naheliegend, ihre künstlerische Stellung auch durch ihre religiöse zu besiegeln und dadurch noch mehr zu bewahrheiten. Der Madonnen- und Heiligencult der vorreformatorischen Kunst passte nicht zu der modernen Auffassung der reformirten Confessionen wie überhaupt das Princip der Entsinnlichung des Cultes, wie es namentlich der protestantischen Confession eigen ist, der religiösen Kunst nicht sonderlich günstig sein konnte. Die Versenkung in's Mittelalter, der Klosteraufenthalt, die romantische Literatur (wie Wackenroder in dieser Beziehung dachte, ist oben dargethan worden) und der Aufenthalt in Rom, dem Mittelpunkte des Katholicismus, wirkten zusammen, die Protestanten unter den Klosterbrüdern unter dem Vortritt Overbeck's zur Rückkehr zum Katholicismus zu bestimmen. Wie ungünstig man auch diesen Schritt beurtheilen mag, so muss man doch zugeben, dass er nicht um materieller Vortheile willen, sondern aus Ueberzeugung gethan ward, freilich zunächst aus künstlerischer Ueberzeugung. Es schien ihnen damit die letzte Kluft überbrückt, welche die moderne Anschauung von jener der älteren Kunst schied, indem es dadurch möglich ward, sich in voller Gläubigkeit und ganzen Herzens den gewählten religiösen Kunstidealen hinzugeben. Die Sache machte gewaltiges Aufsehen und die »Klosterbrüder« oder »Nazarener« hatten von Kunstgenossen und anderen***) manchen Schimpf, manche allzu unglimpfliche Verurtheilung zu erfahren, da man damals, wo nach dem Urtheile der Mehrzahl die Kunst viel zu technisch gefasst wurde, die Consequenz des Uebertritts, um der religiös-romantischen Richtung in voller Ueberzeugung huldigen zu können, nicht begreifen wollte. Gibt man aber, wozu Verfasser sich weniger entschliessen könnte,

*) Neue Pinakothek in München. Nr. 210.

**) In der Gallerie der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz.

***) Der Bildhauer M. Wagner hatte seinen bezüglichen Aeusserungen seine in effigie-Erscheinung auf Overbeck's Composition „die Kreuztragung“ unter den Peinigern zu verdanken. (Erinnert an Biagio auf Michel-Angelo's Gericht.) Goethe's Auslassung über „diese Fastenprediger mit dem Pinsel statt mit dem Kreuz in der Hand“ ist bekannt.

die Berechtigung zu der einseitigen und abgeschlossenen Rückkehr zu den Kunstanschauungen einer überwundenen Periode zu, so ist nichts weiter daran zu tadeln, wenn diese Rückkehr nicht blos äusserlich und formal, sondern aus ganzer Seele erfolgte, auf dass der Künstler nicht anders denke, hoffe und glaube, als er malt. Denn die allegorische Bedeutung und Wahrheit, welche der antiken Mythologie bis auf den heutigen Tag innewohnt und sie daher für immer zu einem hervorragenden Gegenstande von Kunstdarstellungen machen wird, ist den christlichen Culten keineswegs eigen und so würden die religiösen Darstellungen aus dem Gebiete der katholischen Anschauungen leicht zu Widerspruch und Lüge werden können. Freilich war damit den Klosterbrüdern die Fähigkeit zu universellerer Entfaltung abgeschnitten, ihre Thätigkeit tendentiös geworden, der Bruch mit dem modernen Geiste unheilbar und der Zusammenhang mit der profanen Kunstentwicklung unseres Jahrhunderts zerrissen.

Die Genossenschaft der Romantiker in Rom hatte aber mittlerweile schon einen schmerzlichen Verlust erlitten, welcher namentlich Overbeck sehr nahe gehen musste. *Franz Pforr*, als der Sohn des sog. deutschen Wouwermans J. G. Pforr 1788 zu Frankfurt geb., schon vor Overbeck seit 1805 Zögling der Wiener Akademie und dann unzertrennlich mit diesem verbunden, war 1812 in Albano gestorben. In seltener Weise ein feinfühlendes reiches Gemüth mit Klarheit der Anschauungen verbindend, dabei seine künstlerischen Ziele möglichst hoch setzend, hatte er die Entwicklung Overbeck's moralisch wesentlich gehoben und den schüchternen Genossen zur Entfaltung und Erprobung seiner Talente ermuthigt. Sich selbst nicht leicht genügend und Alles vielmehr als Vorbereitung und weitere Ausbildung seines künstlerischen Vermögens betrachtend, beschränkte er sich fast ganz auf Skizzen und Compositionen, von welchen später einige durch den Frankfurter Kunstverein publicirt worden sind*). Ein Oelgemälde, Rudolph von Habsburg, der sein Ross dem Priester schenkt**), darstellend, blieb unvollendet. Nicht so eng in seinem stofflichen Horizont, wie sein berühmter Freund,

*) Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr. Frkft. 1832. 1834. 1835. 12 Blätter.

**) Städel'sches Museum in Frankfurt. Nr. 365.

übertraf er diesen auch an Reichthum seiner Phantasie, wie denn auch die Anregung zu der genannten Gruppe Overbeck's »Italia und Germania« von einer schon 1808 in Wien entstandenen Zeichnung Pforr's ausging.

Für ihn aber war um diese Zeit ansehnlicher Zuwachs und Ersatz in Rom angelangt, welcher jedoch mit den Klosterbrüdern in verschiedenen Zusammenhang trat. Schon ein Jahr nach Overbeck war *Cornelius* nach Rom gekommen und hatte mit ersterem einen innigen Freundschaftsbund geschlossen, jedoch ohne sich dessen Anschauungen ganz anzuschliessen, wie im folgenden Capitel dargestellt werden soll. Durch Cornelius war *Wilh. Schadow,* der Sohn des Bildhauers G. Schadow, geb. 1789, der frühzeitig in Potsdam durch Copiren alter Gemälde sich für die romantische Richtung vorbereitet hatte und wie Overbeck i. J. 1810 mit seinem älteren Bruder Rudolph, dem Bildhauer, nach Rom gelangt war, dem Haupte der Klosterbrüder zugeführt worden. Doch scheint Overbeck's moralischer Einfluss (die beiden Söhne des Berliner Akademiedirektors wurden mit jenem katholisch) grösser gewesen zu sein als sein künstlerischer. Wie W. Schadow's Phantasie, so war auch sein Formensinn schwach, und sein Augenmerk mehr auf Farbe und Technik gerichtet. Tüchtig im Bildniss, von welchem er seinen Ausgang genommen, war er unfähig, aus seiner Phantasie Bedeutendes zu schaffen und konnte sich daher vom Modell kaum trennen. Seiner Stärke in der Modellarbeit aber bewusst, rügte er es an den Genossen, dass sie das Naturstudium vernachlässigten, so dass sie, »während sie grosse Compositionen zeichneten, kein gutes Porträt herstellen könnten«. Namentlich cultivirte er das Oelmalen, weil es gestatte, der warmen natürlichen Erscheinung um einen Grad näher zu rücken, als das kalte Fresco. Trotz der freundschaftlichen Verbindung mit Overbeck und dessen Kreise stand ihm daher Schick künstlerisch weit näher als die Klosterbrüder. (Vgl. S. 136.) Auch war es besonders wie bei jenem das Porträt, womit er und zwar mit Beifall beschäftigt ward, wenn er auch gelegentlich religiöse Werke, wie eine heilige Familie in raphaelischer Art malte. Seine Wege und die der Nazarener mussten aber bei ihrem grundverschiedenen Wollen immer weiter auseinandergehen, wie bei Betrachtung der Düsseldorfer Schule, zu deren Direktion er 1826 berufen ward, erörtert werden soll.

Der Nazarenergruppe von vorneherein entschieden verwandter stellen sich die Gebrüder *Joh.* und *Phil. Veit*, geb. zu Berlin 1790 und 1793, dar. Von mütterlicher Seite Enkel des bekannten Moses Mendelsohn und die Söhne eines Berliner Banquiers, waren sie durch die abenteuerliche Liebe ihrer Mutter, welche sich Fried. Schlegel nachmals als dessen Gattin zuwandte, schon von Kindesbeinen an in den Kreis der literarischen Romantiker gelangt und hatten schon in frühen Jahren (1803) mit der Mutter im Dom zu Cöln das katholische Glaubensbekenntniss abgelegt. Der ältere, bei Matthäi in Dresden vorgebildet, war schon 1811 nach Rom gekommen, wo er sich Overbeck anschloss und in peinlicher Zurückgezogenheit fast ausschliesslich Madonnenbilder malte, die allerdings durch Anmuth und selige Milde nicht ohne Reiz, aber den umbrischen und frühraphaelischen Werken gegenüber auch ohne Originalität sind. Zu erwähnen ist vielleicht seine Anbetung der Hirten, von ihm selbst an die kath. Hedwigskirche zu Berlin geschenkt. Seine letzten Jahre fast ausschliessend den Religionsübungen widmend, starb er 1854 fast vergessen zu Rom. Bedeutender hatte sich der jüngere Bruder Philipp entwickelt, welcher erst, nachdem er die Dresdener und dann die Wiener Akademie durchlaufen und 1813—1815 seiner Vaterlandspflicht genügt, nach Rom geeilt war, um seine Studien zu vollenden. Von den Romantikern mit offenen Armen als ein Ersatz für Pforr aufgenommen, fand er auch gleich Gelegenheit, sein künstlerisches Vermögen in Fresken zu erproben, von welcher die Bartholdi'schen und die der Villa Massimi später besprochen werden sollen. Selbst ein Canova aber wurde dadurch auf ihn aufmerksam und empfahl ihn nebst C. Eggers zu monumentalen Arbeiten im Vatican. Veit führte im Mus. Chiaramonti des Braccio nuovo das Lunettenbild aus, welches mit Bezug auf die Restauration des Colosseums und dessen Wiedereinweihung als christliche Cultstätte für Kreuzwegandacht und Predigt durch Papst Pius VII. die triumphirende Religion auf den Trümmern des Colosseums zeigt, während *C. Eggers* aus Neustrelitz, der ein Jahr vor Ph. Veit nach Rom gekommen war, mit Beziehung auf die Vermehrung der vaticanischen Münzsammlung durch denselben Papst das Bild: Roma, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden, in eine andere Lunette setzte. Von Tafelbildern Ph. Veit's aus seiner römischen Periode sind zu erwähnen die für Herrn v. Quandt als Kniestück gemalte Judith, »Siehe, ich

stehe an der Thüre und klopfe an«*), das Gebet am Oelberg für den Dom zu Naumburg und namentlich das vorzügliche Marienbild auf Goldgrund mit zwei die Krone über der Jungfrau haltenden Engeln in einer Seitencapelle von S. Trinità di monti, welches seine sich steigernde Berühmtheit in der That verdient und vielleicht Veit's bestes Werk genannt werden darf. Schon damals aber unterscheidet sich Veit von den Genossen durch geringere Formbestimmtheit und höhere Coloristik wie durch seine Hingebung an die italienischen Vorbilder selbst bis Andrea del Sarto herab, welche durch keine nordischen Einflüsse alterirt wird. Die kleinliche Detailbildung verschmähend zielt er mehr auf's Grosse und Ganze ab, wobei der tiefen Empfindung keineswegs Abbruch geschieht.

Einen etwas andern Weg zu ähnlichem Ziele hatten die Gebrüder *von Olivier* betreten, von welchen *W. Friedrich*, geb. 1791 zu Dessau, hier zunächst zu erwähnen ist. 1811 nach Wien gelangt, hatte er dort, unter einjähriger Unterbrechung, welche 1813 sein Eintritt in die Lützow'sche Freischaar verursachte, bis 1818 den Kunststudien obgelegen, welche durch den Einfluss der von Overbeck begründeten, antiakademischen Genossenschaft, die auch nach des Meisters Abgang sich nicht mehr verlor, die romantische Färbung erhielten. Von Wien aus nach Rom gelangt, trat er in den Kreis der deutschen Romantiker und betheiligte sich dort zunächst an dem Cyklus von Gemälden, welchen neun Genossen im Auftrag des Domherrn v. Ampach für den Dom zu Naumburg herstellten, wobei er Christus mit dem Zinsgroschen als Gegenstand erwählte. Sonst liebte er es, seinen Werken einen reich entwickelten landschaftlichen Hintergrund zu verleihen, so dass seine figürlichen meist biblischen Darstellungen sich stark der Staffage nähern. Diess war namentlich die Art und Weise seines älteren Bruders *J. H. Ferdinand v. Olivier*, geb. 1785 zu Dessau, der mit einem dritten, dem ältesten, Namens *Heinrich* (geb. 1783), schon 1804 nach Dresden und 1806 nach Paris gegangen war. Es mochte dort der Neigung der jungen Künstler sehr entsprochen haben, dass ihr Landesherr, der Herzog von Dessau, welcher zuerst den freilich künstlerisch wenig geglückten Versuch gemacht hatte, in Wörlitz eine Kirche im gothischen Style zu erbauen, sie beauftragte für dieselbe Altarbilder in der Art der niederdeutschen

*) Gest. von Ruscheweyh.

Werke herzustellen. Voll von den durch das Studium dei van Eyck'-schen Schule empfangenen Eindrücken waren sie dann 1811 nach Wien gelangt, wo die Olivier'sche Wohnung (denn auch Friedrich hatte sich damals dahin gewandt) der Mittelpunkt der Wiener Neuerer wurde. Doch scheint bei den Olivier's das Studium der flandrischen Meister einen Hang zum Archaischen hinterlassen zu haben, der oft und besonders bei Ferdinand, der niemals nach Italien gekommen war, zur schneidendsten Manierirtheit führte, namentlich wenn sie sich förmlich vornahmen im Styl der van Eyck zu malen. Diess soll besonders bei dem Hausaltartriptychon, das später (1829) Friedrich in München schuf, auffällig gewesen sein. Auch das Landschaftliche erhielt dadurch den Charakter des in Farbe und Zeichnung Alterthümlichen und Harten, wenn auch dafür das manchmal auch dem Linienschönen ganz fremde Naturwahre, Transparente und Formbestimmte dafür entschädigt. Von dieser wunderlichen Art gibt das schöne freilich durch die Untermalung fast braune Waldlandschaftsbild, tendentiös geschmückt mit einem Pilgerzug, während an der linken Seite zwei Jäger zu Pferde rasen*), und selbst das mehr vedutenartig gehaltene Bild »das Franziskanerkloster auf dem Mönchsberg bei Salzburg**) mit seiner mangelnden Luftperspektive und der harten, mühsamen und stückweisen Naturwahrheit eine fesselnde Vorstellung.

Eine den Olivier's verwandte Erscheinung ist *J. D. Passavant*, geb. 1787 zu Frankfurt, † daselbst 1861, erst Schüler von David und Gros in Paris, dann nach Rom gelangt, wo er in den Overbeck'schen Kreis eintrat, für die Romantik aber trotz unbestreitbarer Tüchtigkeit, wie seine Landschaft mit S. Hubertus in ihrer Klarheit, Feinheit und schönen Farbe, namentlich in der prächtigen Baumbehandlung***) zeigt, mehr literarisch wirkte. So widmete sich auch *J. A. Ramboux* (geb. zu Trier 1790, † zu Cöln 1866) vorwiegend kunstwissenschaftlichen Arbeiten, indem er die Geschichte der christlichen Malerei in etwa 300 Aquarellen, in welchen er die alten Werke mit bewundernswerther Gewissenhaftigkeit wiedergab†), illu-

*) Städel'sches Museum in Frankfurt. Nr. 367.

**) Leipziger Museum Nr. 168.

***) Städel'sches Museum Nr. 366.

†) Nach seinem Tode nach Düsseldorf, dann in's Städel'sche Museum gelangt.

strirte. Auch er hatte seine Studien (1812) in David's Schule zu Paris begonnen, war aber, von 1816 an längere Zeit in Rom verweilt, eifrigst bestrebt, die Spuren der David'schen Jahre wieder zu verwischen. Seine Werke, wie das erste Elternpaar oder das Doppelbildniss der Gebrüder Eberhard, verrathen seine Hinneigung zu altdeutschen Vorbildern, andere, wie »die Kapuzinerpredigt im Colosseum« (1822) lebhaften Natur- und Farbensinn*). Die Oliviers wie Ramboux, welcher letztere auch die Divina Comedia in 10 Cartons behandelte**), nähern sich indess mehr der älteren Eigenart eines Cornelius, bleiben jedoch am Kleinlichen, Aeusserlichen zu sehr hangen, um mit der Entwicklung des Meisters gleichen Schritt halten zu können.

Anders ein jüngerer Genosse jener Oppositionsgenossenschaft zu Wien, die zuletzt bei den Oliviers ihren räumlichen wie zum Theil geistigen Mittelpunkt gefunden hatte, nemlich *Julius V. H. Schnorr von Carolsfeld****), geb. 1794 zu Leipzig. Ihm war das Glück beschieden, kampflos den Beruf wählen zu können, zu dem es ihn drängte; denn sein Vater, der tüchtige Direktor der vordem von Oeser gehobenen Akademie, H. V. Schnorr, hatte nichts dagegen, dass alle seine Kinder seinen Beruf ergriffen und zog sie nach ihrem allmälig reifenden Vermögen sogar zur Mithülfe bei seinen eigenen Arbeiten bei. Auch besass er die Einsicht, die Weiterentwicklung der Söhne dadurch zu fördern, dass er sie rechtzeitig nach andern Schulen ziehen liess. Erst den ältesten *Ludwig Ferdinand* (geb. 1789, † in Wien 1853), der schon 1804 die Akademie daselbst bezogen hatte und als ziemlich gereifter Eleve Zeuge der Ausschliessung von Overbeck und Genossen gewesen war, deren Vorgang auch auf sein etwas zaghaftes Gemüth nicht ohne bleibende Einwirkung sein konnte; dann unsern *Julius*, der erst 1811 dahin gelangte, als Overbeck bereits nach Rom übergesiedelt war. Was der ältere Bruder, der die Flamme der Opposition in seinem Innern verbarg, wenn auch missvergnügt ertrug, das vermochte der jüngere nicht lange lastwillig hinzunehmen. Enttäuscht hinsichtlich des von der berühmten Akademie Erwarteten,

---

*) Die beiden erstern im Wallraf-Richartz'schen Museum zu Cöln Nr. 943. 944; das letztere im Städel'schen Museum zu Frkfrt. Nr. 364.

**) Cartons im Städel'schen Museum Nr. 415—424.

***) *M. Jordan*, Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren. Lützow Zeitschrift f. b. K. 1867. S. 1. ff.

machte er aus seinen Gefühlen, die auch in seinen Arbeiten zu Tage traten, keinen Hehl. Ohne Achtung und Vertrauen für seine Lehrer, von diesen hinwiederum beargwohnt und zurückgesetzt, schleppte er sich zwei Jahre lang hin, bis der Eintritt seines älteren Bruders in die deutsch-österreichische Legion ihn des dämpfenden Einflusses dieses beraubte. Nun vernachlässigte er die Schule gänzlich, und sich eng an Ferd. Olivier anschliessend, betrat er seine eigene Bahn. Im J. 1817 waren zwei Oelgemälde vollendet, der hl. Rochus Almosen spendend*) und der Besuch des Zacharias mit den Seinen bei der h. Familie**). Das erstere zeigt den Künstler den niederdeutschen Vorbildern um einen Grad näher, als wir diess bei Overbeck finden, überhaupt seine Gesammthaltung realistischer als die des Hauptes der Klosterbrüder. Ueberall aber spricht sich in der mageren Formgebung, in dem Verschmähen des Linienreizes u. s. w. der totale Bruch mit der traditionell-akademischen Kunst bestimmt aus. Dadurch kommt ein legendarischer Zug in das Ganze, welcher mit dem biblischen der Overbeck'schen Weise entschieden contrastirt.

Der materielle Erfolg dieser Bilder öffnete endlich dem Künstler den Weg nach Italien. Erst in Venedig durch die Sammlung der Akademie, in Florenz durch die weit ausgedehnteren Sammlungen und durch die Hand Rumohr's aufgehalten, erreichte er Rom im Januar 1818, wo er sofort in den Kreis seiner Gesinnungsgenossen eintrat und die Zahl der »alt- neu- römisch-deutsch-patriotischen Maler«, mit welchem Namen die Genossen von den römischen, französischen und auch — deutschen Manieristen gehöhnt wurden, vermehrte. Mit Koch und Veit von Wien her bekannt, reichte er die Hand einem Overbeck wie Cornelius, seine Selbständigkeit gegen beide bewahrend, aber allmälig von Overbeck zu Cornelius gravidirend. Sein erstes römisches Werk zeigte ihn dem ersteren näher; die leider nicht für eine deutsche Sammlung erworbene »Hochzeit zu Canna« beweist auch den allmäligen Uebergang vom deutschen und niederländischen Quatrocento zum italienischen. In der reichen Anordnung ist selbst der Einfluss des Veronese'schen Christus im Hause des Simon der Akademie von Venedig nicht zu verkennen, wenn auch

*) Museum zu Leipzig. Nr. 223. gest. v. Walde für Förster's Denkmale der deutschen Kunst. Bd. XI.

**) Aus Quandt's Sammlung 1868 in Dresdener Privatbesitz gelangt.

die Architektur in die schlanktoskanische Fiesole's zurück übersetzt, die Musikergruppe in schlichte fahrende Spielleute im Sinne Sternbald's verwandelt, die Knabenbedienung des Pagenschmucks entkleidet ist*). In der Laubengruppe um die Brautleute dagegen überwiegt der florentiner Einfluss von Orcagna bis Benozzo Gozzoli, während im Vordergrund »Christus, von den Aposteln umgeben, das Wunder wirkend«, an die umbrische und frühraphaelische Behandlung gemahnt, ohne dass es dem Ganzen an Harmonie fehlte. Umfassender als irgend einer der Genossen weiss Schnorr die Eigenschaften des italienischen Quatrocento miteinander zu verbinden und selbst noch der deutschen Weise ihren Antheil zu bewahren, umfassender namentlich als das Haupt der religiösen Genossenschaft, der mehr und mehr auf die perugineske und fiesole'sche Auffassung sich beschränkende Overbeck.

Während der Herstellung dieses Werkes, die sich von Rom nach Florenz verschleppte (1819), schwer erkrankt, durch die Hand eines Freundes und Gönners (Quandt) aber zum Zweck der Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Neapel geführt, fand der junge Künstler während seiner Reconvalescenz Gelegenheit in mehr spielender Weise sein Talent nach einer anderen Seite hin zu entfalten, nemlich im Gebiete der Landschaft. Seitdem pflegte er in den Sommermonaten dieser Kunst zu obliegen, welche wieder enger an die Historie heranzuziehen, sein wie Koch's, der Olivier's und Passavant's Bestreben war. Die herrlichen Zeichnungen, in welchen der Künstler nur seinem Drange genügen wollte, sind erst seit einem Jahrzehent in Deutschland bekannt**) und zwar zugleich einem grössern Publikum zugänglich geworden***).

Die künstlerische Kluft, die sich zwischen Overbeck und Schnorr gebildet, wie das Uebergewicht, das in stetiger Zunahme Cornelius über unsern Künstler gewann, sollte sich noch deutlicher zeigen in dem grossen Werke, das ihm im Casino Massimi zu Theil wurde, wo sich zum zweiten Male die wachsenden Kräfte der deutschen Genossen monumental zu messen Gelegenheit gefunden hatten. Davon

*) Von Lord Cathcart in England erworben. Umrissstich v. Th. Langer bei Lützow, Ztschr. f. b. K. 1868.

**) Die reiche Sammlung seiner landschaftlichen Entwürfe ist neuestens in den Besitz des Hrn. Ed. Cichorius übergegangen.

***) Italienische Landschaften in Photographien nach Originalzeichnungen von J. Schnorr (30 Blatt) herausgegeben v. M. Jordan. Lpz. 1862. Dürr.

soll indess im folgenden Capitel gehandelt werden, des äussern Umstandes aber ist schon hier zu gedenken, dass Schnorr sich nicht zum engeren Anschlusse an die Klosterbrüder herbeiliess, und statt in S. Isidoro, woselbst Overbeck mehr und mehr vereinsamte, im Palazzo Caffarelli auf dem Capitole seinen Aufenthalt nahm, welches gastliche Dach ihm und Olivier von Bunsen angeboten worden war, und dass er es nicht für nöthig hielt, wie Overbeck dem Quatrocento zuliebe seinen cinquecentistischen Protestantismus abzulegen. Er wie Cornelius fühlte die Kraft in sich weder auf die religiöse noch ritterliche Romantik sich zu beschränken, sondern beiden Richtungen die Bahn offen zu halten, auf welchen sie zu nationaler Classicität, die der formale Classicismus nicht zu erreichen vermocht hatte, gelangen konnten. Auf dieser Bahn werden wir den zwei Heroen deutscher Kunst später zu folgen haben.

Noch ist des jüngsten im Kreise der religiösen Romantiker zu gedenken, der jedoch erst 1821 nach der ewigen Stadt gelangte, als S. Isidoro bereits aufgehört hatte, der locale Mittelpunkt der ganzen Richtung zu sein. *Heinr. Hess*, 1798 zu Düsseldorf als der Sohn des dortigen Kupferstechers und Professors C. E. Hess und als der jüngere Bruder des 1792 geb. Schlachtenmalers *Pet. Hess* geboren, war anlässlich der Verpflanzung der Düsseldorfer Gallerie als Knabe nach München gelangt, aber eines Bildes*) wegen, welches der eklektisch classicistischen Richtung der von Langer geleiteten Akademie durch seinen peruginesken oder frühraphaelischen Charakter unleidlich erscheinen musste, von der Münchener Anstalt wie früher Overbeck von der Wiener verwiesen worden. Seine für die Königin Wittwe von Bayern gemalte heilige Familie (1815), S. Lucas (1816), im Besitz des Königs von Preussen, die für den Herzog von Leuchtenberg gemalte büssende Magdalena wie die schöne Grablegung (1817)**) zeigten den Ernst, mit welchem er sich dem frühraphaelischen Vorbilde anschloss. Er musste darum dem Overbeck'schen Kreise nur erwünscht sein, wenn er auch gegen deren exclusiv christliches Programm sich entschliessen konnte, seinem Vorbilde selbst bis in die Stanzen zu folgen, und für den Prinzen Carl von Bayern einen Apoll unter den Musen zu malen (1823), da er ja für diese Abirrung

*) Glaube, Hoffnung und Liebe. (Leuchtenberg-Sammlung in S. Petersburg.)
**) In der Sakristei der Theatinerkirche zu München.

in das Gebiet der Antike in dem schönen »Christabend«*) die Eiferer wieder entschädigte. Wie wunderbar aber Hess befähigt war, ohne manieristische Befangenheit die stylistische Eigenart auch der altchristlichen Malerei mit modernen Anforderungen zu verschmelzen, sollte er besonders in den kirchlichen Monumentalarbeiten beweisen, zu welchen er später durch die Einsicht des Königs Ludwig nach München berufen wurde.

Der enge, unmittelbare und hingebende Anschluss an die Overbeck'sche Kunstauffassung, wie er uns später in Führich und Kupelwieser begegnen wird, ist indess nach der Charakterisirung der Anfänge der aufgezählten Künstler bei seinen älteren Genossen nicht zu finden. Selbst jene, welche zu seinem Gefolge von Wien her gehörten, wie *J. Sutter* aus Linz, geb. 1782 und *Lud. Vogel* aus Zürich, geb. 1788, vermochten bei beträchtlich untergeordneter Begabung weder mit ihm Schritt zu halten, noch wollten sie sich auf seine Bahnen beschränken. Der erstere blieb übrigens unselbständig und arbeitete später in München unter Cornelius wie unter Hess in der Allerheiligen- und Bonifaciuskirche, während Vogel schon seit 1815 der Illustration der Schweizergeschichte, ja selbst dem Genre sich widmete. Näher am Meister hielt sich des letzteren Namensvetter *C. Vogel von Vogelstein,* geb. 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge, der Sohn des Pastellmalers und Professors Chr. L. Vogel in Dresden. An dieser Akademie vorgebildet und 1813 nach Rom gelangt, trat er mit Overbeck zum Katholicismus über und warf sich wie jener dem Präraphaelismus in die Arme, entfernte sich aber trotz vorzugsweiser Behandlung religiöser Gegenstände durch Streben nach coloristischen Effekten, wovon besonders seine späteren Wandmalereien in Pillnitz Zeugniss geben, von seinem Vorbilde, wie er denn auch vielfach eher an Schick gemahnt. Treuer dem Programm blieb der noch längere Zeit in Wien zurückgehaltene Genosse der Overbeck'schen Opposition *Joh. Scheffer von Leonhartshoff*, geb. 1795 zu Wien, gest. daselbst 1822. Seine zwei Hauptwerke sind zwei Cäcilienbilder, das ältere die Heilige orgelnd**), das spätere dieselbe todt und von Engeln betrauert darstellend***). Er erscheint in beiden als Raphaelit im

*) Im Besitz des Baron v. Eichthal in München.

**) Für den Herz. Albert von Sachsen-Teschen 1819 gemalt, gest. v. Rahl.

***) Im Belvedere zu Wien v. 1821. Lith. von ihm selbst, gest. v. Rahl u. Walde.

Styl Overbeck's, voll feinen Formgefühls (die verdrehte Hand an dem letzeren Bilde ausgenommen), voll inniger Empfindung und Hingabe an die höchst sorgfältig und technisch sauber durchgeführte Arbeit. Durch ihn namentlich pflanzte sich die Overbeck'sche Tradition in Wien fort, leider zu kurz unter seiner Führung, da ein zu früher Tod die weitere Entfaltung seiner grossen Begabung verhinderte.

So vereinsamte Overbeck in S. Isidoro trotz seiner liebenswürdigen und bescheidenen Art frühzeitig fast vollständig, während sein grösserer Freund Cornelius die hervorragenderen Kräfte gleichsam magnetisch an sich zog. Die Schranken, die er sich selbst gezogen, schreckten die strebsamen Geister ab, sich ihm hinzugeben, auch lag etwas klösterlich Abgeschlossenes in seinem Wesen, was ihn zum Lehrer nicht befähigte. Eigentliche Schüler hatte er daher nicht, und so trat er, obwohl er den Anstoss zum Umschwung gegeben, bald als der leitende Stern zurück, nachdem ein glänzenderer erschienen war. Den Aufgang dieses zu betrachten darf nun nicht länger gezögert werden. —

---

# Drittes Capitel.

## Cornelius' Anfang.

Ein Jahrzehent vor der epochemachenden Ausschliessung Overbeck's und Genossen aus der Wiener Akademie war auch in Düsseldorf einem Eleven der wiederholte Rath ertheilt worden, die Kunstschule zu verlassen. Die Dinge lagen freilich bei diesem etwas anders, es handelte sich nicht um die Richtung und um Opposition, sondern um die Befähigung überhaupt, von welcher sich das damalige Haupt der Akademie, P. Langer, eine so ungünstige Vorstellung gebildet, dass er erst den Vater, dann nach dessen Tode die Wittwe zu bestimmen suchte, dem Sohne »wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst« statt des Pinsels vielmehr Hammer und Raspel in die Hand zu geben. Es war der junge *Peter Cornelius* *), geb. 1783 zu Düsseldorf als der Sohn des dortigen Galerie-Inspectors und Malers A. Cornelius, dessen künstlerischer Zukunft durch Langer's Erklärung dieses ungünstige Horoscop gestellt wurde. Das herbe Wort mag dem Vater die letzten Lebenstage vergällt haben, jedenfalls war er 1799 ohne eine Ahnung von der künftigen Künstlergrösse seines

*) *H. Riegel,* Cornelius der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1866.
*A. Frhr. v. Wolzogen,* Peter von Cornelius. Berlin 1867.
*E. Förster,* Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, mit Benutzung seines künstlerischen wie handschriftlichen Nachlasses, nach mündlichen und schriftlichen Mittheilungen seiner Freunde u. s. w. I. Band. Berlin 1874.

Sohnes hinübergegangen. Dafür war das Vertrauen der Mutter in den wirklichen Beruf des Sohnes unerschütterlich: sie lehnte den Rath ab und Peter konnte an der Schule bleiben, wo er nun freilich nicht auf Rosen gebettet war, obwohl er damals durch jene Entschliessung der Mutter gespornt, Fortschritte machte, die wie er selbst später (1838) bescheidentlich sagte*), »viel mehr versprachen als er wirklich geworden«. Denn statt zu erkennen, dass die vermeinte Talentlosigkeit doch nur in der Unfähigkeit des Schülers bestände, dem damaligen akademischen aus Mengs und David combinirten Zwitter-Ideal zu folgen, und die Ungerechtigkeit jenes Verdiktes zuzugestehen und gutzumachen, setzte Langer nun gelegentlich herausfordernden Spott neben das abfällige Urtheil. Doch Cornelius war sich seines hohen Zieles frühzeitig bewusst und parirte z. B. die hämische Bemerkung des Direktors: »Sie wollen am Ende noch gar ein Raphael werden« mit der Replik: »aut Caesar aut nihil!« Langer dagegen besiegelte den bornirten Unfehlbarkeitsglauben an sich und an sein Urtheil mit einiger Modification noch viel später, als Cornelius bereits zur Leitung der Düsseldorfer Akademie berufen war, mit der Aeusserung, die er seinen Münchner Schülern gegenüber machte: »Er habe einst einen Schüler gehabt (Cornelius), der nicht ohne Anlagen und Fähigkeiten gewesen; der habe ihm aber nicht gefolgt, und so sei nichts aus ihm geworden.«

Doch wir beurtheilen vielleicht Langern zu hart. Seine Unterschätzung des Schülers war keineswegs blos tendentiös wie seine spätere des H. Hess oder wie Füger's Verurtheilung Overbeck's und Genossen. Denn ein ausgesprochenes eigenes und dem der Akademie zuwiderlaufendes Programm hatte sich Cornelius wenigstens damals noch nicht gebildet, wie zwei aus dem Anfang dieses Jahrhunderts stammende Oelbilder mit den vierzehn heiligen Nothhelfern**) zeigen, auf welcher nach H. Mosler***) die weiblichen Heiligen an Guido Reni, Correggio, Raphael, die männlichen an Michel Angelo, Rubens, Dürer, und zwar jede Figur an ein anderes Vorbild gemahnen, und

*) Brief an Raczynski, abgedruckt in dessen Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. II. S. 196.

**) Für Canonicus Mitweg gemalt, jetzt im Oratorium der barmherzigen Schwestern zu Essen.

***) Förster a. a. O. Bd. I. S. 45.

wie auch aus einem Brief an seinen Freund Flemming v. J. 1803 hervorgeht. Denn seine in diesem ausgesprochenen Anschauungen erinnern noch stark an den eklektischen mengsischen Canon. Er freut sich der (nachmals vereitelten) Hoffnung nach Wien zu gelangen, das ihn »dem gewünschten Ziele näher bringen könnte, nemlich Raphael's Styl und Composition durch Correggio's liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhafte Carnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben«. Dabei gedenkt er rühmend van der Werff's und stellt sich diesen als einen Nacheiferer Correggio's vor. Dass an dem Programm nichts fehle, vergisst er auch nicht der »göttlichen Antike und der ewig grossen Natur, der schützenden Genien und des Dictionärs der Kunstsprache«. Vom Quatrocento oder von Romantik in der Kunst findet sich auch nicht eine Spur, wenn gleich seine schwärmerischen Briefe an seinen Jugendfreund stark an die letztere gemahnen. Bei Langer mochte er ein ungünstiges Vorurtheil vielmehr dadurch erwecken, dass sein Können mit seinem Wollen in sehr ungleichem Verhältnisse stand, und dass er sich überhaupt technisch nur sehr langsam entwickelte. Die damaligen Riesenfortschritte, von denen er selbst, wie oben erwähnt, später sprach, lagen mehr auf der geistigen Seite als auf der schulmässiger Ausbildung. Denken wir uns nun in die Lage des Lehrers, welcher in erster Linie nach der Correctheit der Arbeit, der Handfertigkeit und Sicherheit des Schülers zu fragen hat und wir werden den Akademiedirektor einigermaassen entschuldigen können. Von den spätern römischen Leistungen aber konnte er nur unvollständig unterrichtet sein, und wenn er von einigen Oelmalereien des Cornelius aus seiner ersten römischen Zeit, wie namentlich von den »klugen und thörichten Jungfrauen« *) Kunde gewonnen hätte, so würde er von seinem Standpunkte aus sein Urtheil kaum haben ändern können, denn selbst da noch konnten die spröde Härte, die Unschönheit, die mühsame und schwerfällige Formgebung wie das höchst mangelhafte Colorit, dem welcher das Wesen der Kunst nur im Aeusseren und Formellen suchte, nur abschreckend erscheinen. Ueber das spezifisch Deutsche und Reckenhafte der Cornelius'schen Kunst von seinem Frankfurter Aufenthalt bis zum Beginn seiner monumentalen Thätigkeit in Rom war übrigens einem

*) Vom Jahre 1813. Jetzt im städtischen Museum zu Düsseldorf Nr. 13.

Langer ein günstiges Urtheil so wenig möglich als einem Goethe, er musste diese Richtung als eine Verirrung perhorresciren.

Overbeck hatte sein Ziel in seinem 21. Jahre, als er sich nach Rom begab, eigentlich schon erreicht, Wollen und Progamm wurzelte fest in der religiösen Romantik, und mit der Gestaltung dieses hatte die technische Ausbildung gleichen Schritt gehalten. Cornelius dagegen hatte in seinem 26. Jahre, als er sich nach dem Tode der Mutter 1809 nach drückender Jugend aus den Banden der engeren Heimat losmachte und sich nach Frankfurt wandte, seine Richtung noch nicht bestimmt vorgezeichnet, hatte Formgebung und Technik noch keineswegs in seiner Gewalt, war unklar und zerrissen, durch das Urtheil seiner Zeitgenossen nicht gehoben und unreif in jeder Beziehung. Seine grau in grau ausgeführten Evangelisten, Apostel und Cardinaltugenden im Chor des Domes zu Neuss*) gefielen so wenig wie seine Porträts, da man die Formunrichtigkeiten nicht übersehen konnte, und ebenso wenig hatten seine wiederholten Preisbewerbungen bei den von den Weimarer Kunstfreunden ausgeschriebenen Concurrenzen Erfolg gehabt. Woran es fehlte, erkannte er wohl selbst: »Wir haben den Kopf voll Phantasie, aber wir können's nicht machen«; die Hand versagte zur Verkörperung seiner Ideen den nöthigen Dienst. Immer grösser aber wurde seine Abneigung durch Anschluss an die akademischen Vorbilder diesem Mangel abzuhelfen. Denn es beseelte ihn das Bewusstsein, dass er die Schwierigkeiten auf seine eigene Weise überwinden werde. Er findet »nach genauer Selbstprüfung, dass er die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte«, wenn er sich blos mit ihr beschäftigen dürfte, und seine glücklichsten Ideen nicht schon in ihrer Geburt durch unwürdige, den Künstlergeist abstumpfende Brodarbeit ersticken müsste. Manchmal erfüllt dann auch unaussprechliche Wonne sein Herz, wenn das Gewölk seiner künstlerischen Unsicherheit sich zu lichten scheint. Dann schreibt er an den Freund: »Ich eile aus den begeisternden Umarmungen der Kunst, um Dir in den Deinigen zu sagen, wie sehr ich Dich liebe. Du verzeihst der Göttlichen, wenn sie Dir den Freund eine Zeitlang raubt, um ihn Dir immer veredelter und besser wieder zu geben. Meine letzten Sachen wirst Du sicher als meine besten finden. O ich lebe jetzt wie in einer andern Welt, ganz

---

*) Von 1802. Im J. 1865 bei Restauration des Innern übertüncht.

nach meinem Ideal! Hohe Einfalt, ich fasse dich, ich fühle deine Macht!« Der Sinn für das Grossartige im Gegensatz zu den in Düsseldorf hauptsächlich vertretenen Niederländern, und poesievolle Begeisterung für die Kunst hatte ihn bereits ganz ergriffen, ehe er Düsseldorf verliess. Wahre Sehnsucht zog ihn nach Italien, das er als das Land Raphaels und Virgils preist, und in dessen mythologischen und classischen Reminiscenzen er ebenso schwelgt, wie in der Vorstellung von dem christlichen Rom, wo »unzählig Volk — ein rührend grosser Anblick von der höchsten Lehre höchstem Triumph — in malerischen Gruppen in Andacht hingegossen liegt vor dem dreimal heiligen Gott«. Dass er nicht wie Overbeck in ausschliessender Einseitigkeit einer spezifisch christlichen Kunst der Classicität aus dem Wege gehen konnte und wollte, erhellt aus jedem Worte. Für ihn sind Antike und Cinquecento gleich berechtigt.

Diese Anschauungen sollten jedoch noch kurz vor seiner Uebersiedlung nach Frankfurt (1809) einige Aenderungen erfahren. Wahrscheinlich hatte die schon 1803 geschlossene Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée und Bertram, auch der wiederholte Besuch von Cöln ihm allmälig und wie es scheint nicht ohne Widerstreben des jungen Künstlers, ein anderes Element erschlossen, welches er nun eine Reihe von Jahren mit Vorliebe pflegte, nemlich das romantische. In Cöln hatten sich um diese Zeit beträchtliche Schätze der flandrischen und Cölner Schule zusammengefunden, und die Betrachtung dieser drängte das classisch-raphaelische Ideal mehr und mehr in den Hintergrund. Im Sommer 1809 machte Cornelius seinem Freunde C. J. J. Mosler in Coblenz zugleich mit der Nachricht von seiner beabsichtigten Uebersiedlung nach Frankfurt Mittheilung von der vollzogenen Umwandlung, wie aus Mosler's Antwortschreiben erhellt. »Ich bin begierig zu sehen und zu wissen, was Du unter Dürer'scher Art, nach welcher, wie Du sagst, Dein Bestreben seine Richtung nimmt, verstehst. Glühend und strenge — willkommen! Das bedürfen wir gegen die laulich-liederliche Nachlässigkeit! so geziemt's dem Deutschen! Wohl Dir! wohl uns! wenn Dir diese Glut aus dem Herzen quillt.« Wenn wir wie Mosler fragen, was Cornelius unter Dürer'scher Art verstanden haben mochte, so werden wir die Antwort in den Objecten finden, die der Künstler damals kennen konnte. Da aber darunter die Nürnberger Schule nicht namhaft vertreten war, so müssen wir überhaupt an die ältere, und vorzugsweise

rheinische und flandrische Art denken, welcher sich der junge Künstler nun mit Innigkeit anschloss. Damit stellte er sich zwar auf den ihm mit dem Overbeck'schen Kreise gemeinsamen Boden der Romantik, im Gegensatz zu dessen Hinneigung zum italienischen Quatrocento aber auf mehr nationalen Standpunkt.

Dieser Gegensatz wurde noch augenfälliger durch die nationale Stoffwelt, in welche sich Cornelius seit seiner Uebersiedlung nach Frankfurt einspann. Von der Ausschliesslichkeit, mit welcher Overbeck sein Gebiet cultivirte, ist zwar bei ihm von vornherein keine Rede. So ist an der vom Fürstprimas Carl v. Dalberg bestellten heiligen Familie*) das raphaeleske Vorbild, an den Zeichnungen zu einem Transparent für das Geburtsfest des Fürsten**) wie an den aus der classischen Mythologie entnommenen Entwürfen zu den Temperamalereien im Schmidt'schen (jetzt Mumm'schen) Hause***) das Antikenstudium unverkennbar. Nur der Entschluss, der herrschenden akademischen Manier keine Concessionen mehr zu machen, stand in ihm so unerschütterlich fest, dass sogar eine ihm überaus schwere Versuchung ihn nicht demselben untreu machen konnte. Der Fürstprimas hatte ihm nemlich ein namhaftes Stipendium zum Zwecke weiterer Ausbildung in Rom unter der Bedingung angeboten, dass er ihm einen Pendant zu einer »Fusswaschung« von Hofmaler Kaufmann in dessen Art malte. Allein der Künstler wies die Zumuthung zurück, selbst um dem seit vielen Jahren ersehnten Preis, seiner Ueberzeugung entgegen zu treten.

Er war indess auch weit davon entfernt in einem manieristischen Nachbilden der rheinischen Quatrocentisten das Heil zu erkennen. Nur in der Auffassung sollten sie ihm voranleuchten und ihm gleichsam den Weg zur Fortsetzung einer nationalen Kunst, die nach Dürer's Tagen durch den italienischen Einfluss unterbrochen worden war, zeigen. Auch wollte er nicht, wenn ihm eigene Wahl vergönnt war, seine Stoffe aus dem biblischen und Legendenkreise jener entnehmen, was allerdings die Gefahr eines allzunahen Anschlusses vermehrt hätte. Nicht die christlich-religiöse Romantik, sondern die ritterlich-profane beschäftigte seine Ideen, die Tragödien Shakespeare's,

*) Im städtischen Museum zu Frankfurt Nr. 98.

**) Von 1810. Im Besitz des Hrn. Inspektors Malss in Frankfurt.

***) Die Malereien jetzt wieder beseitigt. Die Entwürfe bei Hrn. Inspektor Malss.

der Herder'sche Cid, der Goethe'sche Faust. Wie A. W. Schlegel und Herder die ersteren Dichtungen dem deutschen Volke literarisch zugänglich gemacht, so wollte er, der sich die Illustration schon früher mit den Worten »Flemming soll denken, Du (Mosler) sollst lenken, ich will versinnbildlichen« zum Ziel gesteckt, sie künstlerisch verbreiten. Doch nach kurzem Schwanken entschied er sich zunächst für Goethe's Faust, damit das erste grössere Werk, mit dem er vor die Nation treten wollte, »rein deutschen Ursprunges sei«. Die ersten Blätter, sorgfältig und zart ausgeführte Federzeichnungen, zeigen ihn jedoch noch keineswegs in sicherem Besitz der angestrebten nationalen Kunstsprache. In der Spaziergangsscene antikisirt das kosende Paar in den ersten Entwürfen*) noch allzusehr, womit die altdeutsche Weise an Mephisto und Martha empfindlich contrastirt, während der erste Entwurf zu Auerbach's Keller**), wie schon Mosler richtig urtheilte, eine niederländische Wirthshausscene, nur härter als ein Brouwer oder Steen, war. Mit den Umarbeitungen dieser Compositionen war aber der formale Schlüssel für die Typen gewonnen, wobei ihn neben den Einflüssen der flandrischen und cölnischen Meister vornehmlich die eben damals erfolgte Publication des Dürer'schen Gebetbuchs Maximilian I. zu München von 1515 unterstützt haben mochten. In den zwei Jahren des Frankfurter Aufenthaltes folgte noch Faust's erstes Begegnen mit Gretchen, Gretchen im Gebet vor Mater dolorosa, die Walpurgisnacht und Gretchen's Ohnmacht in der Kirche***).

Es gibt wohl wenige Schöpfungen der neueren Kunst, die so viele Fehler mit so grossen Vorzügen verbinden, wie diese Blätter. In der Gartenscene sitzt u. A. des Mephisto Kopf geradezu verkehrt auf dem Rumpfe und würde sich trefflich für den nach vorne schreitenden Mann eignen, während doch der ganze Körper bis zum Halse gerade rückwärts gerichtet ist. Auerbach's Keller ist eine Zusammenstellung der widerwärtigsten und hölzernsten Carricaturen. Gretchen's Gestalt in der Begegnung erscheint gewöhnlich und reizlos, und in der unteren Hälfte um ein Drittel zu lang in der Scene vor

*) Im Besitz des Hrn. Inspektor Malss.

**) Im Besitz des Hrn. Prof. Cornelius in München.

***) Die unvergleichlich fleissig und sauber in blasser Tusche ausgeführten Federzeichnungen befinden sich im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

der schmerzhaften Madonna, Mephisto ist geradezu scurrill in der Walpurgisnacht. Zeichenfehler, Uebertreibungen, Ungleichheiten, Härten, perspectivische Mängel überall. Doch anderseits welche Wahrheit der Empfindung, welche Originalität der Auffassung, welche Energie der Composition und Formgebung! Keine Linie conventionell oder unbestimmt, jeder Strich bewusst und bedeutsam. Nichts von lediglich malerischen Effekten, überall ernste oft herbe Strenge, Einfachheit und Concentration auf den Geist der Scene, so dass es fast unbegreiflich erscheint, wie Goethe nicht empfand, was aus diesem Anfang werden konnte und werden musste, wenn die Unbeholfenheiten sich abgestreift, die Härten sich gemildert, die Formen sich geklärt hatten. Ja es möchte fast scheinen, dass sein anfangs nicht absprechendes aber im Ganzen kalt höfliches Urtheil*) sich keineswegs hob, als er von der ungleich trefflicheren Fortsetzung, von welcher eine der Perlen des Ganzen, Gretchen's Ohnmacht in der Kirche, bereits Riesenfortschritte zeigt, Kunde gewann. Es ist schwer verständlich, wie die wunderbar ergreifende (in Rom entstandene) Composition Gretchen im Kerker ihn nicht näher berührte, und dass er noch 1816 die Zeichnungen von Cornelius und Retzsch auf eine Linie stellen und sie als eine Art von Curiosa und als Experimente bezeichnen konnte, »durch neuere Kunst das Andenken einer älteren aufzufrischen, damit man, ihre Verdienste erkennend, sich alsdann um so lieber zu freieren Regionen erhebe«**), ja dass er sich sogar entschieden verdammend über die ganze Richtung aussprach***). Der grosse Lobredner eines Hackert war noch zu befangen in seinem obsoleten Kunsturtheile, aus welchem er erst durch den Nibelungencyklus aufgerüttelt werden sollte.

Das von Wenner in Frankfurt für die vollendeten wie noch in Rom herzustellenden Faustblätter bezahlte Verlagshonorar wie die in gleichem Sinne für das Helwig-Fouqué'sche Taschenbuch der Sagen und Legenden gezeichneten Illustrationen boten endlich die Mittel zur Ausführung der längst geplanten Studienreise nach Italien. Der Künstler fühlte sich überglücklich, nun für einige Zeit der Brodarbeit wie der ihm schlechterdings nicht gelingenden Porträts überhoben

*) Brief Goethe's an Cornelius v. 8. Mai 1811. Förster a. a. O. S. 80.
**) Annalen von 1816 (Ausgabe 1840 Band 27. S. 315.)
***) Sulpiz Boisserée. Tagebuch. Stuttgart 1862. I. 11. Sept. 1815. S. 275.

zu sein und verliess im August 1811 Frankfurt. Allein die Jugendträume von dem Zauber Italiens schienen sich nicht bestätigen zu wollen. Ungemach jeder Art vergällte jeden Genuss, so dass die Genossen (der Kupferstecher Xeller begleitete ihn) von dem Augenblicke an, als sie die Alpen hinter sich hatten, ohne sich weiter umzusehen, missvergnügt vorwärts strebten. Cornelius' trübe Stimmung steigerte sich bis zur Krankheit, er wünschte sich zurück, fühlte sich auch südlich von Florenz bis zum Tode erschöpft, als ihn ein heftiger Blutauswurf zwang, den Wagen zu verlassen und sich auf die Erde zu legen. Glücklicherweise widersetzte sich der Vetturin dem Wunsche des Kranken, der die Rückkehr wirklich verlangte, und so ging es weiter, Rom zu. Die Trostlosigkeit hob sich mit der Besserung von Cornelius' körperlichem Zustande, allein die volle Empfänglichkeit für die Schönheiten von Bolsena, Montefiascone, Vico u. s. w. fehlte, und die Freunde stimmten darin überein, dass Italien einen Rhein und Neckar doch nicht habe. Die deutsche Romantik stack schon zu tief in ihren Köpfen und Herzen, als dass flüchtige Eindrücke anderer Art sie wieder zu verdrängen vermocht hätten.

Mit welch anderen Gefühlen mochte ein Jahr vorher Overbeck nach der Höhe von Fiesole geblickt, oder durch Perugia gefahren sein, wo sich sein Ideal entfaltet hatte. Solche Empfindungen waren durch das rheinische Quatrocento, wie durch die Faustsudien dem ganz anders angelegten Cornelius fremd geblieben oder geworden. In Rom angekommen, fühlte er sich von Reue gequält nach Italien gegangen zu sein: »Ich sage Dir, Mosler,« schreibt er an diesen, »ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen! Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegengethan, und es ist gut so; aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühle es mit Schmerz und Freude, dass ich ein Deutscher bis in's innerste Lebensmark bin.« Allein das Gefühl der Vereinsamung währte nicht lange, bald schloss er mit Overbeck innigste, das ganze lange Leben hindurch währende Freundschaft. Die Wege, welche die beiden Romantiker bis dahin eingeschlagen, waren freilich grundverschieden, aber Cornelius fand bei dem Freunde dieselbe redliche ganze Hingabe an die Kunst, denselben Ernst des Strebens, wie er ihn beseelte. Er fand überdiess an dem jüngeren Genossen eine gewisse Ueberlegenheit in der Technik und idealen Formengebung, in Colorit und Composition, die ihm

imponiren musste. Zwar nicht im Kloster S. Isidoro, aber nahe daran Wohnung nehmend, und sich der Genossenschaft entschieden anschliessend, vermochte er auch eine Zeitlang nicht sich dem unmittelbarsten Einfluss des Lübeckers zu entziehen und machte Miene, in dessen Anschauungen und Bahnen einzulenken. Schon in einem seiner ersten Briefe in die Heimat klagt er, dass unter dem Vielen, was in Rom an Kunstmitteln zu holen, »auch viel Verführung sei, und zwar die feinste in Raphael selbst. In dieser liege das grösste Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als er je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte.« Die Grenze, welche die Nazarener ihrem Ideal mit dem Beginn der raphaelischen Stanzen gezogen, erscheint also auch hier ausgesprochen — aber glücklicherweise für die Dauer nicht festgehalten. Es war nicht die reife Ueberzeugung, die Cornelius hier aussprach, vielmehr vorübergehende Inspiration, um nicht zu sagen Infection. Eine Zeitlang stritten sich bei ihm die deutsche und die kirchliche Romantik um die Oberhand, doch so, dass Cornelius sofort erklärte, dass er den Meister des Cölner Dombildes doch noch höher schätze als den Fiesole*). Auch huldigte er vorerst der kirchlichen Richtung in einigen Compositionen, ja erklärt sich selbst in einem Briefe, der durch seinen vorherrschend religiösen Ideengang vielfach an Overbeck's Schreibweise erinnert**), in den Bund der sieben Klosterbrüder Overbeck, Pforr, Vogel, Wintergerst, Colombo aus Venedig und Sutter (auswärtiges in Wien thätiges Mitglied), an die Stelle des abgefallenen und ausgetretenen Hottinger aufgenommen. Wie er aber das Kloster selbst nicht bezog, so nahm er auch bald den einmal betretenen Weg cyklischer Darstellungen nach Dichterwerken wieder auf, und schritt neben einigen Entwürfen zu Shakespeare, vornehmlich zur Illustration der Nibelungen, welche bald die ersteren wie auch die Vollendung der Faustbilder in den Hintergrund drängten.

Zu den Nibelungen aber hatten Dr. Schlosser's Abendvorlesungen,

---

*) Brief Xeller's an Barth und Mosler vom Nov. 1811. Förster a. a. O. S. 109.

**) Brief an Mosler vom Jahr 1812. Abgedruckt in der Kölnischen Zeitung 1867. Nr. 842.

die er den Freunden aus dem deutschen Epos wie aus der Divina Comedia hielt, den Anstoss gegeben. Selbst ein Overbeck konnte sich damals dem Einflusse dieser Wiedererweckung der epischen Literatur unter den deutschen Künstlern nicht entziehen, wie er bald darauf durch seine Tasso-Compositionen gezeigt hat. Bei Cornelius aber, dem die ritterliche Romantik seinem ganzen Entwicklungsgange nach weit näher lag, als die religiöse, wirkte sie jedoch wahrhaft zündend. So stellte er sich zwischen Overbeck und L. Vogel, den seine Heimat zu Darstellungen aus der Schweizergeschichte trieb.

In den Nibelungen hatte nun Cornelius nicht mehr zurückzuübersetzen wie in der von Goethe modernisirten Faustsage. Des Künstlers Phantasie hatte damals die Scenen urwüchsiger, archaischer gestaltet, als sie der Dichter gewollt, so dass schon desshalb Goethe sich durch jene Illustrationen nicht ganz befriedigt fühlen konnte, wie sie auch in der That mit dem Gedichte sich keineswegs decken. In den Nibelungen dagegen hatte er das romantische Original rein vor sich, in ungetrübter Reckenhaftigkeit und schrankenloser Wucht. Da brauchte er seine Gestalten nicht erst zu reconstruiren, denn sie standen leibhaft schon im Gedichte vor ihm. Das was er vorher nur ahnen konnte und mehr tastend fand, das schaute seine Phantasie jetzt voll und ganz in dem poetischen Spiegelbilde. Das war der erste und wohl gewichtigste Grund für die ungleich höhere Vollendung und Harmonie des neuen Cyklus, wie für die weniger mühsame Entwicklung von Composition und Gestaltung. Ein zweiter war die reiche Uebung im Aktzeichnen, welche nun Cornelius mit den Genossen von S. Isidoro ermöglicht ward und worin er, vorher entschieden unsicher in der Formgebung, bald grosse Meisterschaft erlangte, durch seinen Sinn für einfache Grossheit auf's förderlichste unterstützt. Ein dritter Grund war die begeisternde Nähe des Vatican, der in Antike, Raphael und Michel Angelo Anregungen und Corrective in unerschöpflicher Fülle gab.

So wenig jedoch Dürer in Venedig oder Rubens in Mantua den Einflüssen der dortigen Kunst ihre Eigenart aufopferten, so wenig — eine Probe des wahren Genie's — legte sie Cornelius im Refectorium von S. Isidoro oder in den Stanzen wie in der Sixtina des Vatican ab. Er wollte nicht, dass sich der Inhalt seines Gegenstandes einer bereits vorhandenen Form anschmiege und sich in ein erborgtes Gewand kleide, sondern aus dem Gehalt heraus sollte

sich die Form bilden, welche demselben ganz und zu eigen entsprach, und nur demselben. Für die Riesengestalten gehörten Riesenformen, wie sie weder das lebende Modell noch das in den Vorbildern des Cinquecento ersichtliche darbieten konnten. So ging er seinen eigenen Weg und schuf sich seinen eigenen Styl, den man dem Heldenzeitalter entsprechend, den Heldenstyl nennen könnte. In der Grundanschauung der eines Michel Angelo verwandt, enthielt er sich jedoch vorerst mehr als dieser des Einflusses der lysippischen Richtung. Wie die deutsche Sage hünenhafter als der hellenische Mythos, so sollten auch seine Gestalten das Maass der hellenischen Heroen übersteigen.

Er wählte die »Ankunft der Brunhilde zu Worms«, den »Abschied Siegfried's von Chriemhilden«, »Hagen Chriemhilden berückend«, »die Jagdscene«, »die Ermordung Siegfried's« und die »Auffindung der Leiche Siegfried's«, wozu Entwürfe zum Auszug Siegfried's in den Sachsenkrieg, zum ersten Kuss Chriemhilden's, zur Blutprobe an Siegfried's Leiche und zur Prophezeiung der Donaunixen kamen, von welchen nur eine zur Veröffentlichung kam*). Noch ungeschlacht in Formen, Mienen und Geberden erscheint vielleicht die Grossartigkeit im Empfang Brunhilden's, wie auch das zweite Bild, dessen milder Gegenstand dem Künstler ferner lag, die Einfacheit fast bis zur Leere treibt, so dass das ungeduldige Gefolge Siegfried's vielleicht mehr befriedigt als die Hauptgruppe selbst; dagegen erscheint im dritten Hagen bereits als der verderbenbringende Dämon weit mächtiger und bedeutender als der Mephisto des Faustcyklus, vom Scheitel bis zum schlotternden Stiefel, an welchem sich die trefflich charakterisirte Katze reibt, ganz Falschheit, Kraft und verrätherische Entschlossenheit, während Chriemhilde unvergleichlich gewandet und drapirt wie der Verräther, mit überaus holdseligem, doch angstvollem

*) Der Auszug gegen die Sachsen in lithographischer Nachbildung im Raczynski'schen Kupferheft. Die ersten sechs Blätter mit dem herrlichen Titelbild, selbst wieder sechs Darstellungen: die Einbringung der gefangenen Sachsen- und Dänenkönige, Brunhilden's Brautnacht, die Vermählung Siegfried's und Chriemhild's, Siegfried's Ermordung, Chriemhilden's Rache, der Nibelungen Nothwehr und Etzel's Klage umfassend, sind mit der Widmung an Niebuhr bei Reimer in Berlin 1818 erschienen, und zwar gestochen von Lips und Ritter, das Titelblatt von Amsler und Barth. Die 7 Originale befinden sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

Vertrauen das Haupt zu jenem wendet, um das Geheimniss zu enthüllen. In der Jagdscene dagegen, in welcher Siegfried den gefangenen Bären gegen die Köche loszulassen im Begriffe ist, scheitert der Künstler wie früher in »Auerbach's Keller« an der echt altdeutschen Unfähigkeit, die komischen Elemente vor allzuderber Carrikatur zu bewahren. Dafür entfaltet er seine ganze Meisterschaft und Grösse in den beiden letzten Blättern. Eine riesigere Kraftgestalt, wie der getroffene Siegfried, der von Hagen's Pfeil buchstäblich durchbohrt, den Schild fasst, um ihn dem fliehenden Gegner nachzuschleudern, ist von der Kunst wohl niemals geschaffen worden. Im weiten Ausschritt der titanischen Beine, den Schild mit Armen erhebend und mit Händen pressend, die ihn zu zermalmen drohen, bedräut er den schnellfüssigen Verräther, der entschieden verloren ist, und trotz seiner herculischen Gestalt den zornigen Schlägen des Gewaltigeren erliegen wird, wenn der Lebensquell aus der Brust nicht allzu mächtig hervorquillt. Wie selbst das herrliche Gewand theilnimmt an der Erregung und sich gleichsam von einem Sturm erfasst aufbäumt gen Himmel, so stürzt auch der Hund dem Flüchtling nach in mörderischer Wuth. Und mit welch' edler Ritterlichkeit in der kraftvollen Miene wendet sich Volker ab von dem Schauspiel, und wie erschreckt sucht der liebenswürdig herrliche Geiselher Schutz bei dem Bruder! Auf dem letzten Blatt liegt der Erschlagene vor der Schwelle der Kemenate seiner Gattin, noch im Tode der Held, in mächtigen Formen schwer hingegossen in unvergleichlicher — durch und durch wahrer Zeichnung der doch übermenschlichen Gestalt. Chriemhilde hat ihn vor den andern erkannt und sofort den Zusammenhang errathen, und sinkt von der doppelten Last des Verlusts wie des eigenen Verschuldens zerschmettert, ohnmächtig in die Arme der Dienerinnen. Neben der ausdrucksvollsten empfundensten, wahrsten Geberde, neben der vollen Herrschaft über die urkräftigen, titanischen Formen, erscheint ihm nun auch die Schönheit des Linienflusses wie niemals vorher erschlossen, und der Fortschritt ungeheuer, der zwischen Anfang und Ende des Nibelungencyklus liegt. Dabei zwingt ihn das Uebermenschliche nicht, bei einer gewissen skizzenhaften Unbestimmtheit (wie wir sie z. B. bei dem Belgier Wiertz finden) stehen zu bleiben, es schwebt ihm vielmehr so klar vor der Seele, dass er die wuchtigen Formen, ohne ihre einfache Grossheit irgendwie zu schädigen, in ruhiger Besonnenheit

auf's sorgfältigste durchzubilden und auszuzeichnen vermag. Diese nicht hoch genug zu schätzende Fähigkeit äussert sich am glänzendsten in dem in mächtigen architektonischen Rahmen gefassten Titelblatte, deren einzelne Compositionen an Durchbildung nichts zu wünschen übrig lassen, zum Theil auch durch ihre grossartige Schönheit wahrhaft entzückend sind. Darunter ist besonders die Rückkehr mit den besiegten Königen, der Kampf auf der Palasttreppe und Etzels Trauer hervorzuheben. Der Vorzug vor den Titel- und Dedicationsblättern des Faust, welche wohl Goethe's sehr überflüssige Hinweisung auf Dürer's Kaisergebetbuch beeinflusst hat, ist unbeschreiblich.

Die Nibelungencompositionen beschäftigten jedoch den Künstler in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes keineswegs ausschliessend. Dazu kamen ausser der Fortsetzung und dem Beschluss der Faustblätter »Spaziergang«, »Tod Valentins«, »Vorüber am Rabenstein«, »Gretchen im Kerker«, »Widmung« und Titelblatt«*), von welchen »Gretchen im Kerker« künstlerisch am höchsten stehen dürfte, eine Anzahl von Compositionen zu Shakespeare's Romeo und Julia, von welchen sich drei erhalten haben, »Romeo's Abschied von Julia«**), »Julia als Scheinleiche«***) und, wohl das bedeutendste der Shakespeareblätter, »der Tod Romeo's und Julia's«†). Ferner 5 Illustrationen zum 2. Jahrgang des A. v. Helwig'schen Taschenbuchs der Sagen und Legenden. Namentlich aber eine Reihe von religiösen Werken, deren Entstehungszeit zwischen 1811—1819 nur zum Theil genauer bestimmt werden kann. Für diese hatte er den Florentinern nach Fiesole, welche das Unkörperliche der älteren Meister bis zum Mönch von S. Marco überwunden und durch kraftvoll einfachen Styl und naturgemässe Formgebung ersetzt hatten, nemlich von Masaccio bis Luca Signorelli eingehende Studien gewidmet und mehre Monat in Orvieto und Florenz verweilt, um ihre und namentlich die der letzteren Art und Weise zum Ausgangspunkt zu wählen. So entstand gleich in den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts die »Flucht nach Aegypten« mit landschaftlichem Hintergrund von

*) 1816 bei Wenner in Frankfurt erschienen, gestochen von Ruscheweyh; der „Spaziergang", von J. Thäter gestochen, wurde erst später der Sammlung einverleibt. —

**) Im Thorwaldsen-Museum von Kopenhagen.

***) Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

†) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt, gest. v. E. Schäffer.

*J. Koch*, ein kaum 1□' grosses Oelbild*) und das schon erwähnte etwas grössere, doch unvollendete Gemälde »die klugen und thörichten Jungfrauen« in der Düsseldorfer städtischen Gallerie, mit welchem er aussprechen wollte, wie er sich mit Schalken, der demselben Gegenstand die Wirkung des Lampenlichts zu Grunde legte**), im Gegensatz fühlte. Gleichzeitig etwa entstand die Tuschzeichnung »Enthauptung der h. Katharina« für den Schweizer Honegger, die jetzt nur noch aus den Briefen wegen der Bezahlung, und aus einigen Studien nach dem (nackten) Modell***) bekannt ist. Etwas später dagegen gingen nur noch zwei Oelbilder »die drei Marien am Grabe Christi« †) und »die Grablegung« ††), der er eine mit Gold gehöhte Federzeichnung von unübertrefflich sorgfältiger Durchführung vorausgeschickt †††), aus seiner Hand hervor, welche der von Anfang an vernachlässigten Oelfarbe noch mehr entfremdet worden war, seit der Künstler im Fresco das ersehnte Feld für monumentale Ausführung gefunden, oder wie er selbst launisch sagte, seit der Frescoteufel in ihn gefahren war. Zu einem bestimmten Styl ist er in diesen religiösen Arbeiten, wozu ausser einer Anzahl von in seinem Nachlasse befindlichen Entwürfen, besonders die »Beweinung Christi« ††††) zu erwähnen ist, nicht gediehen, häufig aber zeigt Raphael entschieden überwiegenden Einfluss.

Die Allseitigkeit aber, welche damit der Künstler an den Tag legte und die Originalität in seinen cyklischen Werken, nicht weniger auch seine anziehende, lebhafte, warmherzige und doch energische Persönlichkeit, die echte und hingebende Freundesgesinnung, die er den Freunden immer bewies, liessen ihn, der auch die meisten der Genossen an Jahren überragte, bald als das Haupt der deutschen Genossen erscheinen, wozu sich Overbeck, welcher bei zunehmend sich verengernden künstlerischen und geselligen Schranken, immer weniger

*) In der Gallerie Schack zu München.

**) Pinakothek in München.

***) In dem aus dem Besitz der Wittwe des Meisters, nunmehriger Frau Bajardi in Urbino in den seines Neffen, Prof. Dr. C. Cornelius in München übergegangenen künstlerischen Nachlasse.

†) 1815 im Carton vollendet, doch erst 1822 abgeliefert, und im Besitz der Erben des Bestellers, des Gerichtspräsidenten Fromm zu Rostock, daselbst.

††) Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, lith. von Schreiner.

†††) Im Besitz des Herrn Kaufmann Mumm in Frankfurt.

††††) Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen.

geeignet erwies. Besonders die Zeit der Befreiungskriege, welche die durch die Unruhen in Italien von der Heimat abgeschlossenen deutschen Künstler mit doppelter Spannung erfüllte, und deren Ruf er nur mit Mühe und allem Aufwand von Entsagung widerstand, lenkten die Blicke aller auf den warmherzigen Patrioten, der so gerne in's Vaterland zurückkehrend zum Befreiungswerke den Pinsel mit dem Schwerte vertauscht hätte. »Nimmermehr,« schreibt er Oct. 1813 an Wenner*), »werde er sich darüber trösten können, dass er habe zurückbleiben müssen . . . Ich will an anderes nicht denken, als wie ich meine babylonische Gefangenschaft so würdig als möglich benutze . . . Alles was ich hier thun kann, mag in diesem grossen Augenblicke unnützer, überflüssiger erscheinen, als es in der That ist. Denn wenn die Freiheit, die jetzt gewiss und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den künftigen Zeiten gesichert werden, so muss der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied. Denn nicht grosse Armeen, Festungen und Bollwerke sind der Schutz eines Volkes, sondern sein Glaube, seine Gesinnung! . . . Dass beinahe Alles in unserem Vaterlande anders werden muss, begreift und fühlt ein Jeder. Doch Jeder kann nicht zu Jedem tauglich sein und die Quelle des Uebels so eigentlich aufspüren. Ich kann's in keiner Sache; aber in meiner Kunst kann ich's! Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt. Die Vorsehung hat mir hier einen grossen Wirkungskreis angewiesen.«

Wir dürfen nicht zweifeln, dass ähnlich der Ton war, den Cornelius in der Gesellschaft seiner Genossen anschlug, und die Sprache, die er überall führte. Sein Brief an Mosler vom Jahr 1814 ist ein wahrer künstlerischer Kriegsgesang. Er mahnt zum offenen Kampf mit den Philistern. »Was thut's, wenn wir fallen, ruft er aus. Es mag gut sein und klug, im Hinterhalt zu harren; am Ende aber thut's noth, dem Feinde die blanke Schwertspitze unter die Nase zu halten.« In der Mehrzahl der deutschen Herzen in Rom zündete sein Feuer, und in Kurzem war er wirklich, wie man ihn damals nannte: »der Hauptmann der römischen Schaar.«

*) *Förtser* a. a. O. S. 142.

# Viertes Capitel.

## Die ersten monumentalen Leistungen der deutschen Malerei.

Fast dreissig Jahre bevor Cornelius nach Italien kam, war Carstens zu Mantua durch den mächtigen Eindruck der Fresken des Giulio Romano an den Palazzo del Te so gefesselt worden, dass er vier lange Wochen in die Betrachtung und das Studium jener Werke sich versenkt, in denen er »zum ersten Male wahre Malerei sah, die er ganz verstehen und fühlen konnte.« So verwandt nun auch Giulio's Styl dem Carstens' ist, so dürfen wir doch kaum bezweifeln, dass es weniger Giulio Romano, als vielmehr die damals ganz verloren gegangene monumentale Malerei war, welche sich ihm damals als sein Ideal und anzustrebendes Ziel offenbarte, und zu welcher sein ganzes noch folgendes Leben als nichts anderes denn als Vorbereitung erscheint. Nur so lässt sich begreifen, wie er durch den langen Aufenthalt in Mantua die Möglichkeit der Fortsetzung seiner Reise hatte opfern und später unter Verzicht auf alle anderen Vortheile und anderen künstlerischen Erwerb sich ausschliessend bemühen können, zur Verwirklickung seines Planes Gelegenheit zu finden. Dass sein Ringen in dieser Beziehung vergeblich war, haben wir oben gesehen, denn die Berliner Arbeiten im d'Orville'schen Hause und im Schlosse waren mehr decorativer Art, und später hatte sein früherer Mäcen Heinitz, als der Künstler in der Reife seiner Entwicklung um die Uebertragung monumentaler Arbeiten bat, ja diese zur

Bedingung seiner Rückkehr machte, ihn nicht verstanden oder verstehen wollen. In unerfüllter Sehnsucht nach voller Bethätigung seiner Mission war Carstens hinübergegangen.

Die Lage der Kunst hatte sich seitdem etwas verbessert. Die transalpinischen Künstler in Rom hatten in dem Hause der diplomatischen Vertreter Preussens eine Art von häuslichem Herd gewonnen. Schon vor dem Eintreffen der Romantiker hatte sie W. v. Humboldt um sich geschaart, und von dessen Nachfolgern zeigten sich der 1815 nach Rom gelangte Generalconsul S. Bartholdy und seit 1816 der Gesandte Niebuhr, wie auch Bunsen lebhaft für die Pflege der Kunst interessirt. Humboldt war schon 1808 abberufen worden, hatte auch seinen Cirkel zu kosmopolitisch gehalten, als dass von einer entschiedenen Förderung der nationalen Kunst hätte die Rede sein können, denn sein und seiner trefflichen Gattin Verhältniss zu Rauch war vielmehr ein persönliches. Bartholdy dagegen fand bereits die deutsche Künstlergenossenschaft in vielversprechendem Aufblühen, Cornelius an der Spitze der Schaar und überdiess im nicht blos reifen, sondern auch ausgesprochenen Bewusstsein seiner Mission. Hatte er doch schon einige Monate vor Bartholdy's Ankunft sein berühmt gewordenes manifestartiges Sendschreiben an J. Görres erlassen, in welchem er auf die Nachricht hin, dass jener einflussreiche Romantiker sich am preussischen Hofe um Pension für ihn verwendet, die Gelegenheit ergriffen, mit der Danksagung vor dem Gönner sein Herz auszuschütten*). Mit patriotischer Begeisterung spricht er den Wunsch aus, dass die Kunst im deutschen Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergebornen Geist der Nation gleichen Schritt hielte. Deutschland stehe auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte, die ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein könnte. Auch habe bereits eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen. Das Häuflein harre auf eine würdige Veranlassung und brenne vor Begierde, der Welt zu zeigen, dass die Kunst jetzt wie einst herrlich in's Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören wolle, eine feile Dienerin üppiger Grossen,

*) 3. Nov. 1814. Abgedruckt im Archiv f. die zeichnenden Künste 1867. S. 352.

eine Krämerin und Modezofe zu sein, so wie sie dermalen an den Akademien herangezogen werde. Als das unfehlbare Mittel aber, der deutschen Kunst das Fundament zu einer neuen, dem grossen Zeitalter und dem Geiste der Nation angemessene Richtung zu geben, bezeichnet er die Wiedereinführung der Frescomalerei.

Dass er damals nicht mehr daran dachte, die Wiederbelebung der deutschen Kunst etwa nach »Dürerischer Art« im engeren Sinne zu wünschen, wozu er bei Beginn der Faustblätter allerdings Miene gemacht, erhellt schon aus der Bevorwortung einer der flandrischen, cölnischen und nürnbergischen Glanzzeit fremden Technik, wird aber auch noch ausdrücklich dargethan, indem er die präraphaelitische Monumentalkunst mit dem deutschen Quatrocento und Cinquecento vergleicht. Zugestehend, dass die letztere Kunst »eine zum wenigsten ebenso hohe, reine und wahre, vielleicht noch tiefere und gewiss eigenthümlichere Intention habe, muss er doch denen beipflichten, die der Meinung sind, dass die italienische Kunst »sich in ihrer Natur freier, vollkommener und grösser entwickelt habe«. Unter den Ursachen aber, welche diess bewirkte, hält er neben der ausserordentlichen und wahren Aufmunterung, welche die Kunst durch die lebhafte Theilnahme der ganzen italienischen Nation genossen, die Ausübung der Frescotechnik für die erste und wichtigste. Desshalb erklärt er es für das Wünschenswertheste und einer kräftigen Verwendung Würdigste, dass man »denjenigen, die die Wahrheit in der Kunst mit tapferem Herzen ergriffen und im Kampf ihre Kräfte vermehrt und gebildet, dasjenige Vertrauen schenkte, was sie verdienen, und so vereinte Kräfte, ihrem einstimmigen Wunsche gemäss, zu einer grossen, würdigen ausgedehnten Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt gebrauche . . .« Käme aber dieser Vorschlag zur Erfüllung, so glaubt er voraussagen zu dürfen, »dass dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe, dann würden sich in Kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut, Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft in's Herz der Nation ergössen.«

Die Fundamente des herrlichen Briefes, den überdiess der Künstler mit der Bitte schloss, nicht zu glauben, dass er für sich und seinen Vortheil geschrieben, indem er vielmehr die Hand auf das in dieser

Beziehung fleckenlose Herz mit der Betheuerung legen könne, dass nur die reinste wärmste Liebe aus ihm gesprochen, blieben jedoch in Deutschland vorläufig wirkungslos. Görres mochte nicht allzusehr darüber erbaut sein, dass Cornelius nun der italienischen Kunst den Vorzug einräumte. Da erbot sich die Gelegenheit zu einer Probeleistung vorerst durch einen Privatauftrag. Bartholdy hatte gegen Cornelius den Wunsch fallen lassen, das Gesellschaftszimmer der Casa Zuccaro, nunmehr Casa Bartholdy*) mit Arabesken in Fresco ausmalen zu lassen, etwa mit Rankenwerk von Genien u. s. w. belebt. Cornelius ergriff das Anerbieten und machte dem Consul den Gegenvorschlag, lieber einem historischen oder biblischen Freskencyklus von ihm und seinen hervorragenderen Freunden ausgeführt, den Raum zu gönnen. Bartholdy machte auf die geringe Summe aufmerksam, die er der Ausschmückung widmen könne, doch die Genossen erklärten, dass sie sich mit der Entschädigung für die in dieser Zeit nöthigen Lebensmittel, Farben u. s. w. begnügen würden, damit nur ein derartiges Werk zu Stande käme, und drangen durch.

Da unter den vier Betheiligten, Cornelius, Overbeck, W. Schadow und Ph. Veit nicht weniger als drei Convertiten, so war ein religiöser Gegenstand wohl unvermeidlich, weil aber der Raum zu profanen Zwecken dienen sollte, überdiess Bartholdy jüdischer Herkunft war, so musste ein alttestamentlicher Cyklus passender erscheinen. Man einigte sich, das Leben des ägyptischen Joseph zum Gegenstand zu wählen, und ging mit begeistertem Muthe an's Werk. Cornelius hatte die Traumdeutung vor dem Pharao**) und die Wiedererkennungsscene zwischen Joseph und den Brüdern***) übernommen, Overbeck den Verkauf Josephs an die ägyptischen Kaufleute †) und die Allegorie der sieben mageren Jahre††), Schadow die Ueberbringung des blutigen Kleides an Vater Jakob†††) und die Traum-

*) Monte Pincio, Eckhaus der Via Sistina rechts von Trinità de' Monti, dritte Etage.

**) Carton im Besitz v. Hrn. Hausmann in Hannover, gest. v. S. Amsler.

***) Carton in der Akademie zu Berlin, gest, v. A. Hoffmann. Holzschnitt bei Raczynski.

†) Carton im Städel'schen Museum zu Frankfurt, lith. v. Oeri.

††) Gest. v. C. Barth. (Raczynski's Kupferheft.)

†††) Abgeb. in der Ape italiana delle belle arti 1835.

auslegung vor Bäcker und Mundschenk im Gefängniss, Veit die Versuchung Josephs durch Potiphars Weib und die Allegorie der sieben fetten Jahre*).

Bezeichnend für den Verfall der monumentalen Malerei in den vorausgegangenen Jahrzehnten ist der Umstand, dass die Frescotechnik nicht blos vernachlässigt, sondern buchstäblich vergessen worden war. Seit Mengs' und Solimena's Tagen nicht mehr geübt, war sie während einer ganzen Generation in das Reich der geschichtlichen Vergangenheit gerückt, ja als überwundener Standpunkt betrachtet worden, so dass sie förmlich neu erfunden werden musste. Der empirische Weg, den die vier Künstler dabei einschlugen, führte jedoch durch den gegenseitigen Austausch der während der Arbeit gemachten Erfahrungen verhältnissmässig rasch zum Ziel. A. Hagen**) berichtet, dass Carl Eggers derjenige war, der sich das Verdienst der Wiedererfindung vornehmlich zuzuschreiben habe, indem er nicht blos durch Erkundigung bei den ältesten italienischen Malern, sondern auch durch mechanische und chemische Untersuchung älterer Fresken dem Verfahren auf die Spur zu kommen strebte***). Jedenfalls blieben die Meister selbst hinsichtlich des Verhaltens der einzelnen Farben auf das Experiment angewiesen. Unter solchen Umständen erscheint es wahrhaft wunderbar, wie das Erstlingswerk auch in technischer Hinsicht so wohl gedeihen konnte. Namentlich Cornelius' Bilder zeigen eine überraschende technische Sicherheit und Vollkommenheit, und ein Colorit, welches er selbst später kaum mehr überboten hat. Noch bemerkenswerther freilich erscheint seine künstlerische Superiorität über die Genossen. Mächtig, gehaltvoll, warm empfunden und bedeutsam in der ganzen Composition wie im Einzelnen stellt er sich besonders in dem herrlichen Wiedererkennungsbilde als durchaus würdig dar, das Haupt des Unternehmens zu sein. Dass er noch mehr wollte, als er erreicht hat und als überhaupt erreichbar war, wie z. B. in der Charakteristik der Söhne Jakobs, von welchen er jeden nach den im Segen Jakobs (Gen. c. 49.) liegenden Merkmalen unterscheiden wollte, dürfte ihm kaum zum Vorwurfe

---

*) Carton im Städel'schen Museum, gest. v. C. Müller. (Raczynski.)

**) Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berl. 1857. Bd. I. S. 131.

***) Die Engländer schreiben die Wiedererfindung ihrem Landsmanne W. Blake zu und setzen sie in das Jahr 1810.

gereichen, ebenso wenig der beinahe gedrängte Reichthum der Composition, mit welchem seine unerschöpfliche Phantasie immer mehr als mit Ausfüllung von Lücken zu kämpfen hatte.

Selbst der bedeutendste seiner Genossen, Overbeck, den wir in den Massimifresken weit vortheilhafter kennen lernen werden, blieb namentlich in seinem »Verkauf Josephs« beträchtlich hinter Cornelius zurück. Entschieden unglücklich in der Wahl seines Gegenstandes, erreicht er auch in der Hauptfigur, dem weinenden Joseph, seine sonstige Höhe nicht. Die Köpfe der meisten Brüder erscheinen leer, Geberden und Mienen der den Widder schlachtenden verrathen sogar statt listigtrotziger Schadenfreude vielmehr übelangebrachten wohl von Seite des Künstlers unbeabsichtigten Humor. Nicht selten tritt auch das Studium der Florentiner seit Masaccio allzu unmittelbar entgegen wie an Joseph und an dem von rückwärts sichtbaren Knappen. Gelungener ist das Lunettengemälde »die sieben mageren Jahre«, an Overbeck befremdend durch überaus sorgfältiges Modellstudium, welches jedoch trotz der Hungertypen mit mehr Formschönheit zu verbinden gewesen wäre. Glücklicher war Veit in dem Gegenstande »die sieben fetten Jahre«, wenn auch die Gruppe des übermüthigen und des verklagenden Knaben in der rechten Ecke als misslungen zu betrachten ist. Am wenigsten vermochte seiner Aufgabe Schadow gerecht zu werden, was ihm auch für immer die Lust am Fresco verleidete. Für seine mehr äusserliche Tendenz war es unerträglich, dass diese Technik ihm jede sorgfältigere Durchbildung und Ueberarbeitung, wie höhere coloristische Reize unausführbar machte. Schadow wollte malen im engeren Sinne und war von Cornelius' Grundsätzen wohl am weitesten entfernt.

Noch ehe das Werk vollendet war, wurde der Saal der Casa Bartholdy ein Zielpunkt für Kunstfreunde und Neugierige. Der Spott gegen die maestri della maniera secca verstummte, die Anerkennung war ungetheilt und wie selbst ein Canova durch den Anblick veranlasst war, zur Malerei im Vatican einzelne der deutschen Genossen zu empfehlen, so erfassten erleuchtete Fürsten hier den Gedanken, die jungen Kräfte zu ähnlichen und grösseren Unternehmungen heranzuziehen. Mit Entschluss und Ausführung kam jedoch dem deutschen Fürsten, dem jugendlichen Kronprinzen Ludwig von Bayern, ein römischer, Marchese Massimi zuvor, welcher mit dem Raum zugleich den erwünschtesten und angemessensten Stoff bot.

Inzwischen hatte der Gesandte Niebuhr, welcher die deutschen Künstler wie eine Familie um sich versammelte, das preussische Ministerium und einflussreiche Persönlichkeiten brieflich darum angegangen, dass Cornelius mit den Genossen Overbeck und W. Schadow nach der nordischen Hauptstadt berufen und dort monumental beschäftigt würde. Er hatte es schmerzlich beklagt, dass ihm die Knappheit der Mittel nicht verstatte, seinen Plan, die Bibliothek (des Gesandtschaftshôtels Palazzo Caffarelli auf dem Capitol) ausmalen zu lassen, in Ausführung zu bringen. »Ich glaube allerdings, schreibt er an Savigny*), dass wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten, wie die unserer aufblühenden Literatur im 18. Jahrhundert war, und dass es nur ein wenig Ermunterung der Regierungen bedarf, um uns dieser schönen Entwicklung theilhaftig zu machen.« Noch war jedoch in Preussen jene Zeit nicht angebrochen, in welcher man daran dachte, Berlin auch zur hervorragenden Kunststätte zu machen, und wie es scheint mehr aus Gefälligkeit gegen Niebuhr, welcher eventuell um eine Bestellung eines Staffeleibildes von Cornelius aus Staatsmitteln gebeten, wurde die kleine Summe von 300 Thalern hiefür bewilligt, die Ausmalung einer Kirche (Garnisonskirche) aber vorläufig in unbestimmte Aussicht genommen. Von den Betheiligten an den Bartholdyfresken nahmen daher Cornelius und Overbeck den Antrag des Marchese Massimi, der sie seinem Umfange nach voraussichtlich mehre Jahre beschäftigte, an, während Veit sein schon erwähntes Werk im Vatican in Angriff nahm, Schadow aber, dem die Frescomalerei weniger zugesagt hatte, zur Staffelei zurückkehrte.

Der kunstsinnige Römer hatte den Plan gefasst, die drei hervorragenderen Wohnräume des Casino seiner zwischen S. Maria Maggiore und S. Giovanni im Laterano belegenen Gärten mit Darstellungen aus den Epen der drei grossen italienischen Dichter, des Dante, Tasso und Ariost schmücken zu lassen. Der Auftrag war im Winter 1816 auf 1817 ergangen, als der Bartholdysaal noch nicht weit über die Hälfte vollendet war. Die Vorarbeiten begannen trotzdem sofort, nachdem sich die beiden Künstler dahin verständigt hatten, dass Cornelius die Malereien nach Dante in dem einen, Over-

*) 15. Februar 1817. Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr. Hamburg 1838. II. S. 288 ff.

beck die nach Tasso in einem zweiten Zimmer übernehmen sollte. Für den dritten Dichter, Ariost, stand ein passender Künstler im Augenblick nicht zur Verfügung. Die Wahl war um so verantwortlicher als demselben gerade der grössere Raum, eine Art Empfangsaal zwischen dem Dante- und Tassozimmer, zugewiesen werden musste, und ausser den Genossen bei Bartholdy konnte den beiden Meistern keiner der übrigen genügen. Sie wandten sich daher nach Wien und luden Jul. Schnorr, über dessen Leistungsfähigkeit ihnen Nachrichten wie Proben das günstigste Urtheil erweckt hatten, ein, in ihren Bund einzutreten. Ob in der Einladung von der ihm zugedachten Arbeit die Rede war, ist aus dem erhaltenen Antwortschreiben Schnorr's*) nicht zu ersehen, jedenfalls mochte die Freunde die brüderliche Antwort und begeisterte Bereitwilligkeit des neuangeworbenen Genossen entzücken. Ein Blick auf die schon oben besprochene »Hochzeit von Canna« aber musste ihnen sagen, dass Schnorr der gesuchte Künstler war, wie auch sein Naturell sich als ebenso passend für den ihm bestimmten Dichter erwies, als die Ideen des Cornelius die Wahlverwandtschaft mit der Divina Comedia und die des Overbeck mit dem Dichter des befreiten Jerusalems unzweifelhaft machten.

Cornelius hatte sich entschlossen, die Gewölbdecke für das Paradies zu bestimmen, und da diese zuerst in Angriff genommen werden musste, seine Entwürfe hiefür hergestellt. Im Einklang mit der Architektur dachte er sich um das ovale Mittelfeld acht Trapeze, in welche er acht Ruhepunkte der himmlischen Wanderung des Dichters in das Reich der Planeten componirte. Von der untersten Paradiessphäre, dem Mondgebiete, zu welchem Dante mit Beatrice emporschwebt, beginnend, gab er in den folgenden Feldern die Bewohner des Mercur und der Venus, die der Sonne, des Mars und Saturn, dann die der Sphäre der Zwillinge, worauf die Gestalten des Empyräums und zuletzt der Gründer der Kirchenordnung folgen. Im Mittelbilde sollte Madonna im Cherubimkranze strahlen, adorirt von Dante und S. Bernhard, der hier an Beatricens Stelle getreten war, und selbst im Anschauen der h. Dreifaltigkeit versunken**). Dieses

*) Abgedruckt bei Förster a. a. O. I. S. 197.

**) Der Entwurf, zum Theil in Deckfarben ausgeführt, gelangte in den Besitz des grossen Danteverehrers, des verstorbenen Königs von Sachsen. Im Umriss von Eberle lithographirt und mit Text von J. Döllinger 1831 zu Leipzig erschienen.

wie die Sonnen und Marsgruppe*), ferner die Gruppe des Empyräums**) wurde sofort in Carton ausgeführt. Die Festonumrahmungen zeichnete Franz Horny aus Weimar. Der Meister der Faustsage und der Nibelungen, der sich eben in den Bartholdyfresken auch als unübertroffen in biblischer Darstellung bewährte, hatte damit wieder eine neue Seite seines künstlerischen Reichthums geoffenbart, und hatte gezeigt, dass ihm auch der Himmel nicht verschlossen war. Weit entfernt von der naiven Seligkeit der fiesole'schen Glorien, wie sie dem engeren Overbeck'schen Kreise als Ideal vorschwebten, hatte er freilich fast zu viel Gedanken hineingelegt, so dass das Reflectirte selbst manchen Freund hart berührte***), aber es war ihm gelungen bei grossartigster Einfachheit eine Tiefe zu entfalten, wie sie seinen minder denkenden Freunden ewig verschlossen blieb. Mehr allerdings würde er in seinem eigentlichen Elemente sich bewegt haben, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, die ungleich dankbareren, weil künstlerisch leichter fassbaren Gebiete des Inferno und Purgatorio zu behandeln, wo jene michelangeleske Wucht der Erscheinung und titanisch leidenschaftlichen Erregung, wie sie an den Nibelungen entzückt, reichlicher Gelegenheit zur Entfaltung gefunden hätte. Doch selbst die Decke sollte, wenn auch nach seiner Anordnung, doch weder nach seinen Compositionen noch von seiner Hand zur Ausführung gelangen, indem der Künstler mittlerweile, wie noch erörtert werden soll, einer anderen Bestimmung folgte, und Ph. Veit für sich eintreten lassen musste, während J. Koch die Herstellung der Wandgemälde aus dem Gebiete des Purgatorio und Inferno übernahm.

Ansprechender, wenn auch nicht bedeutender, war vielleicht Overbeck's Anfang in seinem Tasso-Cyklus. Er hatte ebenfalls zunächst die Decke in Angriff genommen und in ähnlichem Anschluss an die Gewölbearchitektur um das Mittelrechteck vier breite Felder gruppirt. Der Vision des Cornelius'schen Mittelbildes entsprechend, brachte er hier die Allegorie der Gerusalemme liberata selbst an, eine thronende und mit der Dornenkrone gekrönte weibliche Gestalt,

---

*) Von Cornelius seinem Düsseldorfer Arzte Dr. Wolters geschenkt und nun im Besitz von dessen Wittwe zu Bilk bei Düsseldorf.

**) Eigenthum des Sohnes des Meisters, Major G. Cornelius, und im Städel'schen Institut bewahrt.

***) So Xeller vgl. Förster a. a. O. S. 199.

welche mit dankbarem Aufblick zum Himmel die Rolle ihrer Geschichte entwickelt, während ihr zwei Engel die Fesseln abnehmen*). Die Wände des Raumes selbst den Hauptbegebenheiten vorbehaltend, setzte er dann in jene vier Felder die bekannten romantischen Episoden des Gedichtes, welche an dichterischem Werthe die Hauptbegebenheiten wohl überragen, und durch ihren mehr sentimentalen Charakter der Richtung Overbeck's vorzüglich entsprechen mussten, nemlich »Sofronia und Olind auf dem Scheiterhaufen, von der herbeisprengenden Clorinde gerettet« **), als Verkörperung himmlischer Liebe, welcher er »Armida den Rinald auf ihrer Zauberinsel im Banne haltend, aus welcher ihn zwei Helden befreien«, als Repräsentation profaner Liebe gegenüberstellte, ferner »Erminia unter den Hirten«, als Darstellung zeitlicher Ruhe im Gegensatz zur himmlischen Ruhe in Gott, welche sich in »Taufe und Tod Clorindens durch Tankreds Hand« ausprägen sollte. Glücklicher hätte Overbeck für seine Richtung nicht wählen, aber auch namentlich das Mittelbild und die Episode von Sofronia und Olind nicht reizvoller darstellen können. In Kampf und Leidenschaft weder seinem Genossen Cornelius noch dem Dichter gewachsen, bewegte er sich in solchen Scenen schwärmerischer Innigkeit ganz auf seinem Boden, und stellte sich dadurch analoger Werke eines Fiesole wie den Martyriumsbildern von S. Cosmus und Damianus***) ganz nahe. Die grazile Schlankheit der Formen entschädigt durch ihre völlige Freiheit von archaischen Härten hier völlig für den Mangel an energischer Kraft und leidenschaftlicher Erregung oder wenigstens das lediglich Passive seines Pathos. Die Decke war 1821 vollendet, worauf der Künstler noch drei Wandgemälde schuf, »der Engel Gabriel Gottfried v. Bouillon ermahnend und seine Wahl verkündend« †), »der Bau der Kriegsmaschinen und die Berufung des Heeres zum Gebet auf Anrathen Peters des Einsiedlers« und als eine der gelungensten Compositionen »Gildippe empfängt die Todeswunde von Argant und stirbt in den Armen ihres Gemahls« ††); die Ausführung der noch übrigen drei

*) Gest. v. J. Caspar und von Ruscheweyh.
**) Carton im Museum zu Leipzig.
***) Pinakothek zu München.
†) Gest. v. Ant. Krüger 1845.
††) Abgebildet in der Ape italiana 1835.

Bilder überliess er seinem Schüler und an lyrischer Gemüthsrichtung nächstverwandten Freunde Führich.

Entschieden körperlicher, lebendiger und dramatischer hatte Schnorr seine Aufgabe erfasst*). Seine Betheiligung an der grossen Aufgabe schien anfangs auf Hindernisse zu stossen. Wie erwähnt worden, hatte er kränkelnd sogar seinen Aufenthalt wechseln und erst in Florenz, dann in Neapel zunächst seiner physischen Herstellung sich widmen müssen, während welcher Zeit der ungeduldige Marchese den Auftrag einem Italiener übertrug. Da jedoch dieser im nächsten Jahre starb, trat Schnorr zum zweitenmale 1820 in das grosse Werk ein, welches ihn nun fast sieben Jahre beschäftigte. Welche Schwierigkeiten eine cyklische Uebertragung des Ariost'schen Roland in die bildende Kunst darbietet, ist jedem Kenner des nur sehr lose zusammenhängenden und gleichsam nur aus Episoden gebildeten Gedichts einleuchtend. Eine Folge von Illustrationen hätte sich nun freilich leicht der dichterischen Anordnung an die Seite stellen lassen, eine räumlich geschlossene Gesammtcomposition dagegen musste sich das Ganze erst neu ordnen und gruppiren. Die Weise, in welcher diess geschehen, darf als ein Hauptvorzug des Werkes betrachtet werden, so durchaus künstlerisch und verständnissvoll ist die räumliche Verknüpfung des zusammengehörig Hauptsächlichen, so leicht die Anfügung und Vertheilung des Episodischen. Die dem Eingang gegenüberliegende Hauptwand nebst dem entsprechenden Gewölbestück zeigt die vom Dichter zum Theil mehr einleitungsweise behandelten Grundzüge des Gedichts: den Rettungszug, den Kaiser Karl nach dem von Agramant bedrohten aber vom Erzengel Michael beschützten Paris unternimmt, mit den gewaltigen damit in Verbindung stehenden Thaten der Paladine, welche sich in die Gewölbefelder vertheilen: die Vernichtung der flüchtigen Heiden zur See durch Dudo, Einnahme der maurischen Veste Biserta, Agramants Tod durch die Hand Rolands. Die Eingangswand selbst durch Thüren- und Fensterausschnitt keine grössere Bildfläche darbietend, ist für die Gestalten der vier Haupthelden Mandricard, Ferragu, Marsil und Rodomont benutzt, welche, wie Jordan bezeichnend sagt, gleichsam verurtheilt sind, den gegenüber verewigten Ruhm ihrer Gegner ohne Unterlass

*) *M. Jordan*, Aus J. Schnorr's Lehr- und Wanderjahren. II. Lützow Z. f. b. K. 1867. S. 265 fg.

zu betrachten. Die beiden Schmalseiten des Saales mit den entsprechenden Gewölbtrapezen sind dann den Einzelaventüren der zwei Hauptthelden gewidmet, die zur Linken denen Rolands, welchen die Liebe zu Angelika, die er in den Armen eines Anderen (Medors) gefunden, zur Raserei getrieben, und den zuletzt Astolf wieder zu Verstande bringt, die zur Rechten den Schicksalen Rüdigers mit den in dieselben verwebten Persönlichkeiten, während das Mittelfeld der Decken die Hochzeit Rüdiger's mit Bramante verherrlicht. Erscheint damit die etwas chaotische Dichtung mit »gelehrtem« Verständnisse, wie der Marchese sich äusserte, gruppirt, so wird doch der Eindruck des Reflectirten durch die naive Einfalt und Wahrheit der Darstellung ganz fernegehalten. Mit wunderbarem Geschick weiss der Künstler namentlich die anscheinende Ungunst der vieltheiligen Felder der Gewölbebildung nicht blos zu überwinden, sondern so zu seinem Vortheil zu kehren, dass die Festonumrahmung derselben weniger durch die architektonischen Formen als vielmehr durch die Gebilde selbst bedingt erscheint, so wenig erkennt man den Zwang, den die unregelmässigen Felderformen auf die Composition ausgeübt, an der letzteren selbst. Und trotz des gleichwohl unverkennbaren Einflusses von Benozzo Gozzoli stellt sich alles so frei von aller Gebundenheit, archaischen Härte und Studirtheit, so selbstverständlich und selbsterfunden dar, dass der Beschauer mit Behagen und ohne Studium das Einzelne wie das Ganze zu geniessen und zu verstehen vermag, durch sich selbst befriedigend auch für den, welchem der geschichtliche Vorgang nicht von vorneherein bewusst ist, als eine Romantik in Bildern, wie jedes echte Kunstwerk auch ohne Worte im Allgemeinen verständlich. Wer aber die Darstellung zu gehäuft und gedrängt findet, der kennt ebenso wenig den gehäuften Reichthum dieser Dichtung, wie derjenige eine Ahnung von den Anforderungen der monumentalen Kunst besitzt, welcher die sinnliche Gluth vermisst, mit der Ariost nicht selten die Schranken der ritterlichen Sitte in ihrer ursprünglichen naiven Reinheit überschreitet.

Doch ehe noch Schnorr zur Ausführung seiner Entwürfe schritt, war derjenige schon von dem gemeinsamen Unternehmen zurückgetreten, welcher die Seele der ganzen Unternehmung war, nemlich Cornelius. Sein Wunsch, seine Kunst dem Vaterlande weihen zu können, war mittlerweile nicht blos in Erfüllung gegangen, sondern hatte zu einem förmlichen Wettkampf um seinen Besitz geführt.

Trotz der warmen Empfehlung Niebuhr's hatte die preussische Regierung noch gezögert, sich seines Besitzes zu versichern, als ein mächtiger Mäcen in die Mitte der deutschen Künstler trat, nemlich Kronprinz Ludwig von Bayern. Der hochsinnige Fürst, dem die Musen und zwar ohne Vermittlung der Eltern, die köstliche Gabe reiner Liebe zur Kunst gleichsam in die Wiege gelegt, hatte schon in den Jahren 1804 und 1805 Italien durchreist und, wie es scheint zunächst angeregt von Canova's Hebe und mit seiner Zeit begeisterter Classicist, vorerst Antiken zu sammeln begonnen. Sein patriotischer Sinn konnte jedoch die Einflüsse der herrschenden Romantik nicht zurückdrängen, wenn auch diese seinen Classicismus nicht zu verkümmern vermochten, und so hatte er, als er im Januar 1818 zum zweitenmale nach Italien gelangte, für die Kunst, wie sie unter Cornelius' Führerschaft seit einem Lustrum in Rom zu blühen begonnen, Herz und Sinn offen, wie kein Anderer. Diese Blüthe nach Deutschland zu verpflanzen, und damit der deutschen Kunst ein glänzendes Wiederaufleben zu bereiten, war sofort sein Entschluss. Dazu musste er sich erst des »Hauptmanns aus der römischen Schaar« versichern, und dieser schlug mit Freuden ein. Der Prinz wollte jedoch das ganze Material, dessen er sich zu seinen Plänen bedienen konnte, kennen, alle Kräfte würdigen, und verkehrte desshalb mit dem ganzen Künstlerkreise auf's Lebhafteste. Alle fühlten, dass auf seiner Förderung die Zukunft eines grossen Theiles ihrer Bestrebungen beruhte, und man war sich unbewusst klar, dass man auf ihn die besten Hoffnungen zu setzen habe. Wie er aber diese Hoffnungen rechtfertigte wird im dritten Buche zu erörtern sein.

---

# Fünftes Capitel.

---

**Weiterer Verlauf der deutschen Romantik. — Die Halben und die Manieristen. — Landschaft. — Plastik und Architektur.**

Auch die entschiedensten Gegner der Romantik können kaum leugnen, dass in der geschilderten Thätigkeit der römischen um Cornelius und Overbeck gruppirten Genossenschaft eine Harmonie lag, welche so wohlthätig berührte, wie wohlgestimmtes Geläute an einem thaufrischen Sommermorgen. Cornelius' Anwesenheit und Führung verhinderte oder milderte das allzu schroffe Auftreten einseitiger Tendenz, die Geringschätzung von Allem, was ausserhalb der an sich etwas engen Grenzen, die sich die Nazarener gesteckt, lag, und namentlich das Mechanische, wozu der prinzipielle Ausschluss eines kräftigen und gesunden Fortschrittes führen musste. Sein mächtiger Einfluss drängte zur Universalität in der Stoffwahl wie in Denken und Empfinden, wies immer auf Wahrheit, Grösse und mächtigen Reichthum des Inhalts und verschmähte alle schwächliche und krankhafte Sentimentalität. Während sich die Mehrzahl der Genossen entschieden und bis zur Selbstverleugnung und Missachtung ihres Jahrhunderts sich zurückzuversetzen bemühte, strebte er rüstig vorwärts und nach neuem Ideenausdruck. Hat man Cornelius und Overbeck mit Bezug auf deren enge freundschaftliche, ja brüderliche Verbindung das gemeinschaftliche Haupt der römischen Künstler-

brüderschaft genannt, so hätte man auch das Doppelgesicht dieses Hauptes betonen sollen: denn von diesem modernen Janus blickte das Antlitz des Cornelius ebenso kühn nach der Zukunft, wie das des Freundes beharrlich nach der Vergangenheit zurücksah.

Daher blieb denn auch Overbeck bald auf einer einmal erreichten Höhe stehen, und schuf fast ein halbes Jahrhundert lang unverrückt auf seiner Bahn oder richtiger in seinem kreisförmigen Geleise bleibend mehr emsig als rüstig fort. Wenn es überhaupt möglich ist, ohne Fortschritt nicht rückwärts zu gehen, so kann diess von ihm gesagt werden. Doch das richtige Gefühl von der Aufgabe der Kunst im idealen Sinne kam ihm mehr und mehr abhanden. Denn der bekannte Satz, dass die reine Kunst keinen anderen Zweck als sich selbst haben könne, schien für ihn nicht zu existiren. Er sprach es vielmehr wiederholt*) und unumwunden aus, dass seine Schöpfungen nur geringe Werkzeuge im Dienste der Kirche sein sollten und dass ihm die Hoffnung durch seine Werke eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, weit mehr gelte als aller Ruhm. Sobald diese Tendenz völlig gereift war, hatte es dann auch mit profanen epischen oder allegorischen Darstellungen wie in der Villa Massimi oder in seiner Italia und Germania, auch mit den selbstverständlich nicht gelingenden Bildnissen ein Ende und das christliche Stoffgebiet wurde nun fast nie mehr**) oder nur durch gelegentliche Heranziehung des alten Testamentes überschritten. Wie förderlich ihm der ungleich bildsamere Stoff des letzteren gewesen wäre, zeigt ausser der schönen Composition »Moses und die Töchter Jethro's« ***) die »Himmelfahrt des Elias«†) (1827), an welcher die Kühnheit der Zeichnung und die Wucht des den Wagen der Erde entraffenden Viergespannes wahrhaft überrascht, wenn man des Künstlers sonstiger Hinneigung zu Fiesole und den Umbriern gedenkt. Denn seine Abhängigkeit von diesen bis zur Frühzeit Raphaels erscheint in allen Werken aus dem neutestamentlichen Kreise so gross, dass manche seiner Arbeiten auf den ersten Blick als Copien solcher gelten können.

*) Vgl. seine Briefe bei F. Binder a. a. O.

**) Wie er sich entschliessen konnte, den Thorwaldsen'schen Alexanderzug für den Stich zu zeichnen, ist unerklärlich.

***) Im Besitz des Lord Hatfield, gest. v. L. Grüner.

†) Gest. v. Ruscheweyh und J. C. Koch.

So z. B. die heilige Familie*), bei welcher Arrangement, Formgebung, Farbe, ja selbst die Landschaft dem Urbinaten abgelauscht ist, hinter welchem freilich die Köpfe, namentlich der Kinder empfindlich zurückbleiben. Der einen so engen Anschluss allein ermöglichende Mangel an eigener Originalität mochte ihm auch selbst nicht verborgen sein, wenigstens zog er die Zeichnung wohl nicht blos desshalb der Ausführung in Farbe vor, weil jene der Vervielfältigung und damit seinen propagandistischen Zwecken mehr entgegen kam, sondern weil er mit aller selbstquälerischen Mühe, wie sie seine langwierige auf Vertreiben und Lasuren basirte Technik mit sich brachte, technisch über die Resultate eines sorgfältigen Copisten der älteren Meister nicht hinauszukommen vermochte.

So sind denn auch seine weiteren Gemälde trotz seiner langen Thätigkeit verhältnissmässig selten und mit wenigen Ausnahmen nicht seine bedeutendsten Arbeiten. Ueberdiess verrathen z. B. seine »Vermählung der h. Jungfrau«**) und sein für Frln. Linder gemalter »Tod des h. Joseph«***), das der Literatur günstigere »nonum prematur in annum« durch das Fehlen frischer Ursprünglichkeit und genialer Inspiration. Auch seine beiden Hauptwerke unter den Staffeleibildern »der Bund der Künste mit der Religion« †) (1840 vollendet) und die Krönung Mariä ††) entschädigen durch die ersichtliche liebevolle Hingabe wie durch die fast beispiellose Sorgfalt der Ausführung nicht für die vermisste Originalität und — besonders in dem ersteren Werke — für die Gesuchtheit mystischer Bezüge. Während uns in dem grossartigen Prototyp aller ähnlichen Darstellungen, der Disputa Raphaels, die Gestalten des himmlischen wie des irdischen Kreises weit entfernt von allen gezwungenen oder particularistisch-confessionellen Bezügen als Pfeiler des Christenthums selbst in wunderbarer Selbstverständlichkeit gleichsam in leuchtender Lapidarschrift entgegentreten, erscheint in Overbeck's »Bund der Künste« das Ensemble wie das Einzelne in matter Geschraubtheit, ja selbst theilweise verfehlt. Ist

*) Neue Pinakothek zu München Nr. 60, gest. v. J. Felsing.

**) Gal. Raczynski in Berlin Nr. 5, Holzschnitt bei Raczynski. III. S. 335.

***) Museum zu Basel Nr. 362, gest. v. Steifensand.

†) Im Städel'schen Museum, Carton in der Kunsthalle z. Carlsruhe, gest. v. S. Amsler.

††) Für den Hochaltar des Domes zu Cöln bestellt, aber in einer Chorkapelle der rechten Seite aufgestellt.

auch gegen das Centrum der himmlischen Gruppe, Maria das Magnificat niederschreibend, als Vertreterin der Hauptkunst, der Poesie, wie gegen David und den Evangelisten Lucas als die traditionellen Repräsentanten der Musik und Malerei weniger zu erinnern, so muss Salomon mit dem Modell des »ehernen Meeres« als der Schirmvogt der Plastik, die doch im alten Bunde durch mosaisches Verbot soviel wie keine Rolle spielen konnte, persönlich wie sachlich ungehörig, der Evangelist Johannes aber trotz Grundriss des himmlischen Jerusalems als Architekt bis zur Unverständlichkeit gesucht genannt werden. Erquicklicher wirkt das übrige Himmelsgefolge, weil dessen Bezüge, obwohl vom Künstler intendirt, sich dem Beschauer verständnissfordernd weniger aufdrängen. Die irdische Schaar dagegen zeigt den einfach gesunden Grundgedanken wieder vielfach von tendentiösem Mysticismus und historischen Unwahrheiten überwuchert. Denn nicht altchristliche Sarkophage kann Nicola Pisano seinen Schülern als seine Vorbilder weisen, da es vielmehr sein Verdienst ist, die altchristliche Tradition brechend zur Antike zurückgekehrt zu sein, die hier mit Unrecht zerschlagen und verachtet bei Seite geworfen erscheint. Lässt man dann auch den fördernden Schutz seiner und seiner nächsten Nachfolger Kunst durch den Kaiser dahingestellt sein, so ist doch wieder der schönen Gruppe von Ghiberti, Luca della Robbia und P. Vischer die Repräsentanz der Formschönheit, Mystik und Naturtreue schwerlich von selbst abzusehen. Von den der Bildhauergruppe gegenübergestellten Baumeistern muss der Architekt der gothischen Stephanskirche zu Wien seinen Schülern (unter welchen auch unsere Lehrmeister in der Gothik, die Franzosen, vertreten) das erklären, was ihm am allerfernsten steht, nemlich den Plan einer christlichen Basilika, was etwa dem Schöpfer der St. Gallener Basilika zuständig gewesen wäre. Dagegen ist Erwin von Steinbach mit seinem Strassburger Münsterplane müssig, jedenfalls seine Einwirkung auf Brunelleschi so vergeblich wie die Bramante's auf seine deutschen Zuhörer. In der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen der Plastik und Architektur bewegt sich der Künstler mit mehr Glück in dem romantischen Elemente des Klosterbruders: die Mönche in Betrachtung miniaturengeschmückter Manuscripte schwelgend, sind sinnig und empfunden. Wirkungslos dagegen ist der Mittelgrund, den die Vertreter der grossen Malerschulen füllen, links die Toskaner, zumeist um Dante geschaart mit den mehr isolirt

hervorgehobenen Hauptmeistern Raphael und M. Angelo, rechts einzelne Lieblinge mit Deutschen in Zusammenhang gebracht, so Fiesole und Benozzo Gozzoli mit van Eyck und Memling, A. Dürer mit Mantegna u. s. w. Das Höchste von Geschraubtheit aber ist die Mitte, wo sich um den van Eyck entlehnten Brunnen des Lebens zwei Kategorien gruppiren und zwar um die höhere Schale, in welcher sich der Himmel spiegelt, die Idealisten, darunter Holbein (!), der unteren dagegen zugewandt und die irdischen Spiegelbilder betrachtend, die Meister der Farbe und sinnlicher Wahrheit. Wagen wir es daher, das Unternehmen des Meisters als ein verfehltes, seinen Kräften fremdes zu bezeichnen. Befähigt wie wenige Künstler seiner Zeit gewisse Stimmungen der Seele, namentlich die zarten, innigen und wehmuthvollen der leidenden Unschuld, wie die seligen der Verklärung und Ekstase wiederzugeben, entbehrt er fast gänzlich der scharfen Charakteristik und der Bezeichnung geistigen Inhalts, und darum erscheinen auch die meisten Gestalten des berühmten Werkes fast leblos und leer. Immerhin aber darf es wenigstens in formaler Beziehung noch als gelungener bezeichnet werden, wie das obengenannte für den Cölner Dom bestimmte Gemälde.

Anders verhält es sich mit der herrlichen Schöpfung, die der Meister auf Bestellung seiner Vaterstadt Lübeck (1837) für die dortige Marienkirche, in welche schon sein bereits erwähntes Erstlingswerk gelangt war, lieferte. Frei hinsichtlich der Wahl des Gegenstandes hatte er »die Klage um den Leichnam Christi« erkoren. Kaum über die ersten Anfänge hinaus wurde er durch den schweren Schlag betroffen, seinen hoffnungsvollen Sohn, der bereits in den künstlerischen Bahnen des Vaters wandelte, zu verlieren. Der Schmerz darüber verlieh seiner Empfindung noch mehr Tiefe und Kraft und das, wie er selbst sagte, »unter Thränen entstandene« Werk gedieh zu den besten seiner Gemälde. Das Berechnete und Künstliche oder wenigstens Geschraubte seiner sonstigen Empfindung ist hier voller Wahrheit gewichen, welche auch der schönen Schöpfung, wohl der schönsten der Neuzeit in religiösem Gebiete, einen bleibenden Werth sichern wird. In der That fasst, wie A. Hagen bezeichnend sagt*), kein Maler der Neuzeit das dem alttestamentlichen Geiste entgegengesetzte weibliche Wesen des Christenthums — bei dem das rechte Handeln

*) Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berl. 1857. I. S. 141.

ein Leiden, das rechte Streben ein Entsagen ist — inniger. Weit weniger glücklich war er in einem seiner letzten Oelgemälde »der ungläubige Thomas«, welches nach England gelangte.

Zu monumentaler Thätigkeit, die ihm bei der langsamen Bedächtigkeit und Liebe zu zarter Durchführung, wie schon erwähnt, nicht zusagen konnte, fand er nur noch zweimal Gelegenheit, in dem »Rosenwunder des h. Franziskus«, das er auf Bitte der Ordensbrüder des Heiligen al fresco auf dessen kleines Bethaus, jetzt in die Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi eingeschlossen, malte, und welches die freudige Hingabe an die schöne und den Anschauungen des Künstlers ganz entsprechende Aufgabe nicht verkennen lässt, und in dem Temperagemälde im Quirinal, das er auf Bestellung des Papstes Pius IX. für jenes Zimmer herstellte, in welchem Papst Pius VII. gefangen genommen worden war. Es stellt mit Bezug auf die Flucht des ersteren im J. 1848 die Verfolgung Christi, d. h. den Heiland dar, der vom Rande eines Felsens aus sich seinen Feinden durch die Luft entzieht. Ist schon der Gegenstand der Kunst nicht günstig, so war es noch misslicher, dass sich hiebei der Künstler den hinsichtlich des Anlasses verwandten Stanzenbildern Raphaels möglichst ferne hielt und in Formgebung wie Farbe ausserordentlich archaisirte. Zu seinen monumentalen Arbeiten können noch die Cartons zu Fresken der Villa Torlonia in Castel Gandolfo, einige Entwürfe für die Fresken der Kathedrale zu Diakovar, wie zu einem Fenster der Katharinenkirche zu Hamburg »Christus das Vaterunser lehrend« gerechnet werden.

Alle diese Werke sind jedoch nur verhältnissmässig Wenigen bekannt. Seine ausserordentliche Popularität und seinen weit über den persönlichen und schulmässigen hinausreichenden Einfluss verdankt er vielmehr seinen kleineren für Stich und Publikation berechneten und in der That in jeder Art von Nachbildung ungemein verbreiteten Zeichnungen. Ohne auf die zahlreichen Einzelblätter, von welchen mehre sehr schöne aus dem Besitz von Frln. Linder in das Baseler Museum gelangt sind*), eingehen zu können, muss

---

*) Gott erscheint dem Elias auf dem Berge Horeb, Maria und Joseph anbetend (mit Randzeichnungen), Findung Mosis (raphaelesk), der zwölfjährige Jesus im Tempel (sehr schön), die Bewohner Sodom's an der Thüre Lot's mit Blindheit geschlagen (vorzüglich), die Manna sammelnden Israeliten, Mariä Verkündigung und Heimsuchung (archaistisch), die Auferweckung von Jairi Töchterlein, u. a. minder bedeutende Blätter.

sich hier der Verfasser auf vier cyklische Werke beschränken, von welchen wenigstens drei Gemeingut der christlichen Welt geworden sind. Am wenigsten verbreitet ist wohl seine Apostel- und Evangelistenreihe*), mehr sein Hauptwerk: 40 Zeichnungen zu den Evangelien**), wie seine Passion***), verdientermassen aber am meisten sein letztes derartiges Werk »die sieben Sakramente« †). Wunderbar ist, übrigens an Cornelius in noch höherem Grade zu treffen, dass dem mehr als siebzigjährigen Greise weder die geübte Rechte den Dienst versagte, so dass die Cartons seiner sieben Sakramente in der Brüsseler Ausstellung des Jahres 1866 einen wahren Sturm der Bewunderung erregten, noch die jugendlich innige und zarte Empfindung versiegte, die seine Thätigkeit während eines halben Jahrhunderts ausgezeichnet hatte, dass vielmehr die Reinheit seines delicaten Stiftes wie die gewohnte gleichwohl anspruchlose Formschönheit in diesem seinen letzten grösseren Werke noch gesteigert und selbst von mehr Reichthum der Composition begleitet erschien. In der That einen glänzenderen Abschied von langer Künstlerthätigkeit haben wenige Meister genommen, wenige auch ein treueres Beharren an frühgefassten Ueberzeugungen bewiesen, als Overbeck, der unbeirrt von den Riesenschritten der allgemeinen Kunstentwicklung seine ein halbes Jahrhundert lang beinahe gänzlich vereinsamte Bahn ging, bis ihn der Tod im 81. Lebensjahre von der Staffelei rief (12. Nov. 1869). Mit der Kirche verbunden, wollte er, obwohl zumeist unter beengten Verhältnissen in deren Mittelpunkt leben und schaffen, so dass er nur ein paarmal vorübergehend Deutschland besuchte, glänzende Berufungen nach München und Frankfurt aber ausschlug.

Als Lehrer wirkte er, obwohl Professor an der Akademie von S. Luca, unmittelbar wenig; dagegen stand sein Rath jedem, welcher seine Tendenz mit in den Kauf nehmen wollte, zu Gebote. Grösser

*) XII Sanctorum Apostolorum effigies incisae a. Barth. Bartoccini Romae 1846. IV Evangelistarum effigies inc. a. J. Keller.

**) Die Originale befinden sich in der schönen Gemäldesammlung des Bar. v. Lotzbeck auf Schloss Weyhern (Stat. Nanhofen bei München); gest. v. Keller, Bartoccini, Pflugfelder, Steifensand u. a.

***) 14 Stationsbilder, in Buntdruck bei Winckelmann u. S. in Berlin erschienen.

†) Im Besitz des Hrn. Gaber in Dresden, welcher sie auch im Holzschnitt publicirte. Dresden und Leipzig 1865. 2. Aufl. 1871.

war der mittelbare Einfluss durch seine bekannten Grundsätze wie durch seine Werke. Er fluthete sogar weit mächtiger und nachhaltiger zurück nach der Wiege seiner Kunst, nemlich nach Wien, als diess einem Cornelius selbst durch persönliche Uebersiedlung nach seiner heimischen Akademie und durch aufopfernde Lehrthätigkeit daselbst zu veranlassen gelang. Dieser Rückschlag ward übrigens weniger durch die anfänglichen Genossen des Meisters, die Klosterbrüder, deren frühzeitig sich zersplitternde Genossenschaft mit der Vermählung Overbeck's schon 1819 ihren räumlichen Mittelpunkt in S. Isidoro verloren hatte, als vielmehr durch dessen spätere Jünger bewirkt, namentlich *Jos. v. Führich* und *Leop. Kuppelwieser*, neben welchen noch *Joh. v. Hempel* und *Tunner* zu nennen sind. Es hatte sich durch diese in Wien, und parallel damit durch *F. Tkadlik*, einen der ersten Lehrer Führich's, zu Prag eine förmliche Nazarenerschule gebildet, welche an Geschlossenheit und Umfang die von Hess und Schraudolph in München oder die Veit-Steinle'sche in Frankfurt wie die W. Schadow und Deger's in Düsseldorf entschieden überbot. Davon soll indess im nächsten Abschnitte gesprochen werden. Rom selbst nahm auffallender Weise an der Overbeck'schen religiösen Richtung den geringsten Antheil. Wie sich die Italiener überhaupt der neudeutschen Schule, den »maestri della maniera secca«, gegenüber sehr zurückhaltend, ja sogar feindlich bezeigten, und die ausgelebte akademische Richtung erst verliessen, als die coloristischen und realistischen Erfolge Frankreichs und Belgiens ihren Eroberungszug antraten, so gingen sie auch an den Nazarenern achselzuckend vorüber. Nur wenige wie *Porzi* und *Casolani* traten in seine Fussstapfen ein, jedoch mit sehr mässigem innerem und äusserem Erfolge. Mit grösserem einige längere Zeit in Rom lebende Deutsche, welchen es übrigens auch nicht gelang die Tradition in einer förmlichen Schule fortzupflanzen. Zunächst der schon genannte *G. H. Näcke*, erst Schüler Grassi's in Dresden, seit 1818 in Rom als einer der Neukatholiken, und dort durch eine almosenvertheilende Elisabeth*) zu nicht geringem Aufsehen gelangt. Seinen Meister an peinlicher Sorgfalt noch überbietend, hatte er 12 Jahre an das kleine Bild gewandt, das er auch mit seinen folgenden »Friede sei mit euch« **) und »Christus mit dem

*) Vormals in v. Quandt's Besitz, gest. v. Stölzel.
**) Unter der v. Ampach'schen Serie im Dom zu Naumburg.

Zinsgroschen«*) nicht mehr und noch weniger mit seinen Faustbildern erreichte. Dann *P. Rittig* aus Coblenz, geb. 1789, † zu Rom 1840, welcher, erst bei David, 1819 zu Overbeck kam und durch eine »Flucht nach Aegypten« und durch »die klugen und thörichten Jungfrauen« (1821) grosse Hoffnungen erweckte, ohne sie, wie seine Madonna von den in Engelgestalten personificirten Tugenden umgeben (1837) oder sein Thomasgemälde in der Garnisonskirche zu Potsdam zeigen, zu erfüllen. Ferner *F. v. Rhoden*, der Sohn des bekannten Landschafters, und *J. M. Wittmer* aus Murnau, welcher als Schüler Langer's nach Rom gekommen und dort etwa 40 Jahre lang lebend zwischen seines Schwiegervaters J. Koch und der Nazarener Weise einen Mittelweg suchte. In ähnlicher Weise richtungsunsicher erscheint *J. F. Dietrich* aus Biberach in Württemberg, geb. 1786, † als Professor zu Stuttgart 1846. *Flatz* aus Bregenz, geb. 1800, vermochte sich anderseits wenig über einen manieristischen Nachtreter seines Meisters zu erheben. Mehr leistete der talentvolle *Al. Seitz* aus München, geb. 1811, wie letzterer viel für England malend und durch seine »Versöhnung Jakobs mit Esau«, »Bestattung der h. Katharina«, »Flucht nach Aegypten« und »Mater amabilis« auch in weiteren Kreisen bekannt. Von den Jüngern Overbeck's aber, welche dessen Richtung nach dem ausserdeutschen Norden trugen, sind der Schweizer *Hauser* und der Pole *Brzozowski*, der Holste *J. L. Lund*, nachmals Professor in Kopenhagen, und etwa noch der, Overbeck freilich ferner stehende Belgier *J. B. van Eycken* zu nennen.

Erscheint aber schon die Mehrzahl der Obigen von dem Einflusse Overbeck's mehr gestreift als durchdrungen, so ist diess in noch höherem Grade der Fall bei einer Reihe von Zeitgenossen, welche entweder schon zu tief in einer älteren Richtung befangen waren, oder sich anderer Einflüsse zu wenig erwehren konnten, oder eine zu ausgeprägte Eigenart besassen, um sich ganz und anhaltend dem Geiste des Meisters fügen zu können. Unter diesen sind unbedenklich die Gebrüder *Joh.* und *Franz Riepenhausen*, geb. 1786 und 1788 zu Göttingen, die nennenswerthesten. Von W. Tischbein'schem Classicismus ausgehend hatten sie erst der Carstens'schen Weise Concessionen gemacht**), aber sich strenger an classische Vorbilder

*) Gest. v. Amsler.

**) Sie gaben auch mit Mori ein Heft Carstens'scher Zeichnungen heraus.

halten zu müssen geglaubt, wie diess namentlich der für ihre Zeit bedeutende Versuch einer Versinnlichung der Polygnot'schen Gemälde in der Lesche zu Delphi nach Pausanias*) zeigt. Noch vor Overbeck vom Hauche der Romantik berührt, hatten sie dann 1806 das Leben der Genovefa illustrirt, und seitdem fast ausschliessend in Rom lebend sich längere Zeit dem religiösen Gebiete gewidmet, ohne in der Weise der Klosterbrüder in ihrem Ideal über Raphael hinaufzugehen. Bis an des Jüngeren Tod (1831) gemeinschaftlich thätig, kehrten sie aber zuletzt auch dem religiösen Fache den Rücken und somit vier Kunstentwicklungsphasen der Neuzeit repräsentirend wandten sie sich nun dem vaterländisch historischen Gebiete zu. »Heinrich der Löwe schützt den Friedrich Barbarossa vor Meuchelmord« **) begründete hierin ihren Ruf, welchen jedoch der überlebende Bruder allein durch zwei weitere Verherrlichungen des Braunschweigischen Hauses »Herzog Erich von Braunschweig legt unter eigener Gefahr bei Kaiser Max I. für Verurtheilte Fürbitte ein« (1837) und »Kaiser Otto IV. auf dem Reichstage zu Frankfurt 1208« (1838) nicht mehr zu steigern vermochte.

Wie bei den trefflichen Brüdern die Romantik die classicistische Grundlage nicht zu verdrängen vermochte, so konnten andere sonst tüchtige Kräfte des alten akademischen Eklekticismus nicht mehr ganz ledig werden. So *A. K. Graf v. Seinsheim*, geb. 1789 zu München, der aus Langer's Schule 1816 nach Italien gelangt war, dessen »Madonna mit den 14 Nothhelfern« (1822)***), »Petri Schlüsselübernahme« (1824)†), »Flucht nach Aegypten« (1829) und Votivbild in der Ottokapelle bei Kiefersfelden, die alte Schule nicht verleugnen. In noch höherem Grade *J. Hauber*, geb. 1766 zu Geratsried bei Kempten, † 1835 als Professor der Münchener Akademie, von welchem ein halbes hundert Altarbilder in und um München und zahlreiche Porträts die Langer'sche Schule fast unverändert repräsentiren. Mehr vermochte sich bei kurzem Studienaufenthalt in Rom *F. Glink*, (geb. zu Burgau 1795, † 1873) den Nazarenern zu nähern, wie seine nach 1824 gemalten Werke††) zeigen, wenn es ihm auch nicht gelang,

*) Zum erstenmale 1806 erschienen.

**) Im Guelfenordensaal zu Hannover.

***) In der Kirche zu Grünbach.

†) In der Pfarrkirche zu Vohburg.

††) Zwei davon zieren die Sakristei der Ludwigskirche zu München.

die Höhe seiner mit Recht gefeierten Zeitgenossin *M. Ellenrieder*, (geb. 1792 zu Constanz, † 1845 daselbst)*) zu erreichen. Zwischen Angelica Kauffmann und Overbeck in der Mitte stehend, an ächter Weiblichkeit der ersteren, an frommgläubiger Gesinnung und künstlerischer Hingebung dem letzteren gleich weiss diese edle Künstlerin ihren Werken durch zarte Formschönheit, Farbenschmelz und fleissige Durchführung einen Reiz zu verleihen, welcher den sentimentalen Grundzug um so leichter erträglich macht, als er der jungfräulichen Hand an sich schon natürlicher entsprungen zu sein scheint, wie der männlichen anderer religiösen Meister der Neuzeit. Die Kunsthalle zu Carlsruhe enthält eine Reihe ihrer meist aus Halbfiguren bestehenden Arbeiten. Dass ihre mehr lyrischen Darstellungen namentlich aus dem Madonnenkreise, von h. Jungfrauen u. s. w., solche von mehr epischem oder dramatischem Charakter wie »der Tod des h. Stephanus**) übertreffen, versteht sich nach dem Gesagten von selbst, und ist ihr mit A. Kauffmann wie mit Overbeck gemeinschaftlich eigen, ja in der ganzen Kunstrichtung der Schule des letzteren so gut wie in jener der Sienesen, des Fiesole und der Umbrier begründet. Mit Ellenrieder darf *El.* Baronin von *Freiberg*, geb. *Stunz*, (geb. zu Strassburg 1797, † zu München 1847), die sich 1826 mit einer Madonna bekannt machte, wohl kaum auf eine Linie gestellt werden, obwohl auch ihre tüchtige künstlerische Bildung angesichts des stummen Zacharias***) nicht bezweifelt werden kann. Ebensowenig *Soph. Reinhard* in Carlsruhe oder *J. Gräfin Eglofsstein*, welche auch hinsichtlich ihres Gebietes unsicher bald im biblischen, bald im Genre sich versuchte.

Hieher sind dann noch drei norddeutsche Künstler zu zählen, *G. C. Lenthe* aus Schwerin, geb. 1790, *E. Speckter* aus Hamburg, geb. 1806, † 1835 zu Frankfurt, und *J. H. C. Koopmann* aus Altona, geb. 1797. Sie zeigen wenig Gemeinsames: der erstere fast ausschliessend in seinem engeren Vaterland und für die Kirchen desselben thätig, scheint am wenigsten Einfluss von aussen empfangen zu haben; Speckter, zwar vorzugsweise Schüler des Cornelius, doch in seinen früheren religiösen Werken wie »die Marien am Grabe« †)

*) Biographie im Kunstblatt 1845. S. 182.

**) In der katholischen Kirche zu Carlsruhe.

***) N. Pinakothek zu München Nr. 240 a.

†) Gest. v. F. Schrödter.

»Christus und die Samariterin« und »Auferweckung des Lazarus« mehr die Einwirkung der Overbeck'schen Richtung verrathend, verliess später die Fahne beider, indem er in Farbe und Formfülle mehr der venetianischen Weise nachstrebte*), und Koopmann, später Professor in Carlsruhe, von Overbeck sehr geschätzt, beeinträchtigte seine Erfolge durch das allzu Berechnete seiner Compositionen und Wirkungen, welche neben dem Eindrucke von grosser Geschicklichkeit keine andere Empfindung in dem Beschauer aufkommen liessen. Immerhin aber konnte der letztere eine Zeit lang sich eines hohen Rufes erfreuen. Auch *F. Nadorp* aus Anhalt in Westphalen, geb. 1800, möge hier eine Stelle finden, obwohl er selbst durch längeren Aufenthalt in Rom seit 1822 die vorausgegangene alte Prager und Wiener Schule nicht mehr ganz abzustreifen vermochte, und seine religiöse Malerei haltlos mit Genre und Landschaft wechseln liess.

Endlich ist hier noch die Proteusgestalt unter den Malern jener Zeit, der begabte und für alle Eindrücke empfängliche *Carl Begas*, geb. 1794 zu Heinsberg bei Aachen, zu erwähnen, welcher erst eine Reihe von Jahren in Paris z. Th. im Atelier von Gros in david'scher Richtung herangebildet schon durch seine dort 1815—1821 geschaffenen Werke: Madonna, Hiob und seine Freunde, Christus am Oelberge und Ausgiessung des h. Geistes**) eine ungewöhnliche Meisterschaft an den Tag gelegt hatte. Der scharfsichtige Gros irrte jedoch nicht, wenn er schon in den pariser Arbeiten seines Schülers einen entschieden deutschen Zug bemerkte, dessen sich Begas sofort bewusst ward, als er auf der Rückreise nach Deutschland zu Stuttgart 1821 die Boisseréegallerie und einige Holbein's sah. Sofort entstand das Bildniss seiner Gemahlin als Madonna und ein gelungenes Doppelbildniss seiner Eltern im altdeutschen Styl***). Als Pensionär 1822 nach Italien ziehend war er aber schon in Padua durch die Fresken Giotto's in S. Maria dell' Arena so gefesselt worden, dass er sofort den altflorentinischen Styl an die Stelle des flandrischen setzte und diesen in einer Taufe Christi†), in einem Bildnisse Thor-

*) Simson und Delila, von Rumohr gekauft.

**) Die beiden ersteren vom Könige von Preussen erworben; die beiden letzteren in der Garnisonskirche und im Dom zu Berlin.

***) Im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln Nr. 951.

†) Garnisonskirche zu Potsdam.

waldsen's und in dem jungen Tobias*) bethätigte. Doch weit entfernt sich der Overbeck'schen Richtung ganz anzuschliessen, hatte er vielmehr, bestärkt durch den Vorgang Wach's, der auch nicht verschmäht hatte, die Präraphaeliten zu skizziren und selbst zu copiren, experimentelle Ziele verfolgt und war in der Lage die angenommene Richtung ebenso leicht wieder abzustreifen wie die früheren. Nach Berlin zurückgekehrt (1824) und mit der neuen Weise wenig Beifall ärntend, wandte er sich denn auch sofort unter Wiederaufnahme des Modellstudiums für Porträt- und andere Zwecke seiner vierten Phase zu, in welcher wir ihm später begegnen werden. Noch findet sich eine leise Spur Overbeck'scher Weise in dem oberen Theil seines Auferstehungsbildes**); wie aber in dem unteren Theile Realität und Modellstudium wieder in Kraft sind, so kehren sie in den folgenden Werken in ihre ausschliessenden Rechte zurück.

Im Gegensatze zu der auf die italienischen Präraphaeliten basirten Richtung des Overbeck'schen Kreises hatten einige andere Künstler in der Weise der Olivier's und eines Passavant an die ältere deutsche Kunst angeknüpft, ja zuweilen ihre Vorliebe bis zur förmlichen Stylimitation der Illuminatoren des 15. Jahrhunderts wie der flandrischen, oberrheinischen, schwäbischen und dürer'schen Schule übertrieben. Als einer der hervorragendsten dieser Richtung und als einer der ältesten Vertreter der Romantik überhaupt ist *C. W. Kolbe* aus Berlin, geb. 1781, † 1853 zu nennen, dessen Bilder sich grösstentheils im Gebiete der Ritter- und Märchenwelt bewegen und in ihrer Behandlung an mittelalterliche Miniaturen gemahnen***). Entschieden unglücklich in seiner Theilnahme an der Ausmalung des Berliner Schauspielhauses war er dafür die geeignetste Persönlichkeit zu den Entwürfen für die Glasgemälde des Marienburger Schlosses 1822-1827. Noch entschiedener archaisirte *G. Dittenberger* aus Heidelberg, längere Zeit in München thätig, der h. Familien wie Allegorien und ritterliche Darstellungen in affectirt altdeutschem Style gab. Dasselbe strebte *C. Ballenberger* aus Ansbach, geb. 1801, † 1860, mit solchem Erfolge an, dass man bei oberflächlicher Betrachtung seiner Bilder hinsichtlich des Jahrhunderts ihrer Entstehung irregeführt werden konnte; ähn-

*) Beide in der Berliner National-Gallerie.

**) Hauptbild der Werder'schen Kirche zu Berlin.

***) Z. B. Ansicht einer Strasse in einer altdeutschen Stadt. Nationalgallerie zu Berlin.

liches, doch sinniger, schlichter und ohne Affectation, darum auch wahrhaft herzgewinnend, *F. Graf v. Pocci* aus München, geb. 1807, besonders glücklich als Illustrator eigener und fremder Dichtungen und Lieder in der Weise der Illuminatoren der Codices des 15. Jahrhunderts, in seinen Schöpfungen für Kinder und kindliche Gemüther seiner Zeit so populär wie jetzt Richter und Pletsch, durch seine fromme naive Romantik jedoch grundverschieden von den letztgenannten Meistern dieses Faches. Seine Randzeichnungen, Gelegenheits- und Namenbilder werden auch trotz überwundener Romantik ihren Werth behalten. Selbstverständlich aber pflanzte sich die Pflege der Romantik (besonders in Düsseldorf) in die folgende Periode hinüber und ist auch jetzt noch keineswegs verdrängt, ja selbst mittelalterliche Kunsteinflüsse werden hiebei noch jetzt nicht völlig ausgeschlossen. Im Ganzen unterscheidet sich indess die moderne Behandlung durch Heranziehung aller modernen Kunstmittel und durch eine dem Mittelalter gegenüber selbständige Auffassung von der Märchenbehandlung jener romantischen Periode, wie diess Neureuther und Schwind mit so glänzendem Erfolge angebahnt, einige Berliner Künstler aber durch coloristische, den Märchencharakter und die Poesie geradezu annullirende Realistik auf die Spitze getrieben haben.

---

Auch die Landschaft konnte sich den Einflüssen der romantischen Strömung nicht entziehen und huldigte ihr zwar weniger in formalem, dafür aber um so erfolgreicher im idealen Sinne. In formalem hatte die Gruppe, welche in der vorcinquecentistischen Cultur Italiens ihr Vorbild suchte, keinen Anhalt; denn die Landschaft war in Italien bis zu den Carraccisten über die Darstellung eines dürftigen Hintergrundes nicht hinausgegangen, und erst zu Ende des 16. Jahrhunderts zur Selbständigkeit gelangt. Der Versuch etwa die landschaftlichen Hintergründe Raphaels in formalem Eingehen auf deren Eigenart zur selbständigen Landschaft auszubilden, ist auch gar nicht gemacht worden. Näher wurde diess den nordischen Romantikern gelegt. Hier gaben die Niederländer seit dem Beginn der Van Eyck'schen Schule Anhalt genug, da seit dem Genter Altarwerk hier in landschaftlichen und baulichen Prospecten wie in Interieurs namentlich durch Memling wahrhaft bewundernswerthes geleistet worden ist, so dass nicht selten, wie z. B. in den sieben Freuden Mariä, das Landschaftliche als gleichwerthig neben der beinahe staffagenartigen

figürlichen Darstellung auftritt. Allein die flandrischen Meister brachten dem Landschaftlichen zu viel Natursinn entgegen, als dass begabte Künstler des romantischen Kreises durch das Studium jener Werke nicht ebenso auf die unmittelbare Nachbildung nach der Natur hingewiesen werden mussten, und nur die klare saftige Färbung anstatt der seit Hackert traditionellen kreidigen und die fleissige Rücksicht auf Naturwahrheit im Detail anstatt der gewohnten manieristischen Schablone ihren Vorbildern entnahmen, während nur unbedeutende Künstler das Naturstudium ob der Imitation der Flandrer verabsäumten. So hatten schon die Oliviers die Landschaft erfasst, wobei sie sich dann selbst mit der Richtung eines Koch vielfach berührten. Sind indess bei diesen Anklänge an die Van Eyck'sche Schule noch unverkennbar, so treten sie bei *W. Ahlborn* aus Hannover, geb. 1800, † 1857 oder *E. Agricola,* geb. 1800 in Berlin, mehr in den Hintergrund, indem bei ihnen vielmehr der Einfluss *Schinkel's* als romantischer Landschafter (wovon oben) das Uebergewicht erlangte und dann längerer Aufenthalt in Italien die Einwirkungen der altdeutschen Kunst vollständig unterbrach. Immerhin aber bleibt bei diesen eine Spur nordischer Romantik, die sich besonders in ihren Ansichten von Schlössern und Ruinen ausspricht. Entschieden unzugänglicher erwies sich der Romantik Italien, dessen Natur nur classisch gestimmter Anschauung ihre Schönheit erschliessen zu wollen scheint. So sehr denn auch die in Rom lebenden deutschen Landschafter mit den Romantikern sympathisiren mochten, so gelang es ihnen doch nicht ihren Werken den Stempel dieser Richtung bestimmt aufzuprägen. Nur die entschiedene Unmittelbarkeit ihrer Naturauffassung, womit sie übrigens vielmehr eine künftige Kunstphase vorbereiten, unterscheidet sie von den Classicisten in der Landschaft, einem Koch, Reinhart u. s. w. Zu nennen sind von diesen die beiden genialen Schicksalsgenossen: *K. Fohr* aus Heidelberg, geb. 1795, 1818 im Tiber ertrunken und der gleichfalls im frühen Jünglingsalter verstorbene *F. Horny* aus Weimar, geb. 1798, † 1822 zu Olevano, der erstere überdiess im ritterlichen Genre hervorragend. Ferner *F. Helmsdorf* aus Magdeburg, geb. 1784, gleichzeitig mit jenen in Rom und durch die »Aussicht von der Tasso-Eiche«, »das Colosseum von S. Bonaventura aus«, »Villa d'Este bei Tivoli« u. s. w. zu verdientem Rufe gelangt, den er indess später als badischer Hofmaler nicht weiter rechtfertigte. Nicht minder *M. v. Rohden,* geb. 1778 zu Cassel und

churhessischer Hofmaler, doch den grössten Theil seines langen Lebens zu Rom, wo er auch 1868 starb, hervorragend durch sein unübertrefflich durchgeführtes Detail, das gleichwohl der Schönheit des Ganzen keinen Eintrag that. Namentlich aber die auffassungsverwandten und überaus productiven Meister *J. Rebell*, geb. zu Wien 1786, † zu Dresden 1828 und *F. Catel* aus Berlin, † 1857 zu Rom. Hatten sich jene vorzugsweise mit Veduten aus dem Umkreis von Rom beschäftigt, so waren die letzteren mit Vorliebe der italienischen Küste zugewandt, Rebell mit mehr Neigung zur Vedute*), Catel mit entschiedener Vorliebe für die einsam felsige Küste und stark bewegtes Meer mit kräftigen Beleuchtungs- und Farbeneffecten und bedeutsamer Staffage. Fast ein halbes Jahrhundert — er war gleichzeitig mit Overbeck eingetroffen — in Italien lebend, sogar dort (in Macerata) als Gutsbesitzer ansässig, hatte er die Naturphänomene der Apenninenhalbinsel mit grosser Schärfe erfasst und war daher auch nicht selten geneigt sie mit Uebertreibung wiederzugeben. Auch dem Genre wandte er seine Aufmerksamkeit zu, mit glänzendem Erfolge da, wo er Gelegenheit fand es mit Porträts auszustatten. So besonders in dem vorzüglichen Osteriebilde von Ripa grande in Rom, in welchem der Kronprinz Ludwig von Bayern in Mitte seiner Künstler dargestellt ist**).

Wichtiger in Bezug auf die Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei als das formale Anlehnen an die Vorbilder des Quatrocento ist jedoch die ideale Romantik der Stimmungslandschaft, wie sie sich frühzeitig an der Dresdener Akademie Bahn gebrochen hatte. Im Anschlusse an das gewichtige Wort in Sternbald's Wanderungen: »Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Copie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert« ***), hatte dort *C. D. Friedrich*, geb. zu Greifswald 1785, † zu Dresden 1840, der plastischen Auffassung, dem formbildenden Momente die überwiegende

*) Unter den drei Gemälden im Belvedere, dessen Vorstand er in den letzten Jahren seines Lebens war, ist besonders seine Ansicht von Portici hervorzuheben.

**) Nebst zahlreichen andern Werken in der N. Pinakothek. Nr. 361.

***) Vgl. oben S. 199. Nicht die Tragödie der Landschaft, wie David d'Angers hinsichtlich Friedrich's meinte, sondern die Elegie derselben war damit ausgesprochen.

Berechtigung gekündigt und dem Gesammteindruck der Landschaft auf das Gemüth, dem seelischen Rapport zwischen Natur und Beschauer Eingang verschafft. Das musikalisch Lyrische, das die romantischen Dichter bis zur Krankhaftigkeit und Nebelhaftigkeit beherrschte, sollte auf die Landschaftmalerei, welcher der epische und dramatische Charakter ohnehin ferner lag als dem Historienbild, übertragen werden. Was sollten da Linien und Formen, getreu durchgeführte Details, welche lediglich dem Formensinn und der Erkenntniss, nicht aber dem Gemüthe entgegenkommen! Es handelte sich nun vielmehr um Farbe und Lichtwirkung, wobei etwas Ungewisses und Dämmeriges den geheimnissvollen schwärmerischen Reiz nur erhöhen konnte. »Wer wandelt nicht gerne im Zwielichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht!« ruft Novalis in seinem Heinrich von Ofterdingen. An die Stelle bestimmten Erfassens ist das Ahnen getreten, an die Stelle intellektueller Thätigkeit die Erregung des Gemüthes. Es fühlt sich hier öde, traurig, schaurig, dort wieder wonnig und süss, je nachdem ein düsterer Ton oder ein sonniger vorherrscht, je nachdem winterliche Starre oder Frühlingsluft und Sommerwärme, die Schatten und Nebel vorgerückter Abenddämmerung oder die Thaufrische des Morgens, Regengewölk oder Sonnenschein uns entgegentritt. Die Formen der Landschaft haben dabei nur mehr unterstützende Bedeutung, ja der Künstler sucht die einfachsten und an sich nichtigsten mit Vorliebe, um keinem anderen Interesse als dem des Gemüthes Spielraum zu gewähren, und um selbst seine Absicht am leichtesten und reinsten aussprechen zu können.

In Friedrich's Bahnen traten Dr. *C. G. Carus*, geb. zu Leipzig 1789, *C. F. Oehme*, geb. zu Dresden 1797 und *C. Richter*, sämmtlich dem Programme huldigend, das Carus in seinen Aussprüchen über die Zukunft der Landschaftsmalerei*) formulirt hatte. Mit dem grössten äusseren Erfolge aber *J. Ch. Dahl* aus Bergen in Norwegen, geb. 1788, seit 1818 in Dresden, der in seinen rheinischen Landschaften, Brandungen, Fiorden, Wasserfällen, Schluchten, Mühlen u. s. w. passende Folien für seine meist düsteren Stimmungsbilder findet, freilich nicht immer der Klippe des stofflichen Interesses wie des

*) C. G. Carus Briefe über die Landschaftsmalerei. Leipzig 1831. 2. Aufl. 1835.

Anlehnens an Everdingen entgehend, an welcher seine Nachfolger, wie zunächst *Chr. Etzdorf* aus Pösneck in Thüringen, geb. 1801, † 1851, gescheitert sind. Den vergeblichen Versuch aber, die italienische Landschaft für solche Stimmungsbilder zu verwerthen, machte in der letzteren Zeit seines Lebens *C. E. Blechen*, geb. 1798 zu Kotbus, † 1840, welcher dadurch den Werth seiner Werke so verringerte, dass er in Schwermuth versunken 1836 zu malen aufhörte. Glücklicher war sein Schüler *A. Elsasser*, geb. zu Berlin 1811, † zu Rom 1845, welcher jener lyrischen Auffassung nicht allzu viel Spielraum gewährte und, wenn auch einer übertriebenen Farbenpracht huldigend, doch objektiv genug blieb.

Der letztgenannte Künstler, der in seiner späteren Zeit durch italienische Kircheninterieurs und Ruinenansichten grosse Erfolge erzielte, führt uns zu den Architekturmalern dieser Periode, welche sich natürlich vorwiegend gothischen Baudenkmälern zuwandten. An der Spitze steht der productive *D. Quaglio*, geb. zu München 1788, † zu Füssen 1837, welcher halb Europa durchreiste, um von den mittelalterlichen Architekturen Aufnahmen zu sammeln. Eine grosse Zahl derselben ist lithographisch vervielfältigt worden. Allzu sclavische Gewissenhaftigkeit liess seine in Oel ausgeführten Prospecte selten zu eigentlichen Gemälden werden, wie seine zahlreichen Werke in der Neuen Pinakothek*) oder der »Frauenburger Dom«**) zeigen, welche vielmehr als colorirte Zeichnungen erscheinen. Aehnlicher Art sind die Prospekte von *F. Jodl* in München, geb. 1805, der übrigens auch als Landschafter mit Erfolg thätig war. Durch mehr malerische Gesammtstimmung bei grösserer Subjektivität wusste *C. G. A. Hasenpflug* in Halberstadt, geb. zu Berlin 1802, seine Dominterieurs und Aussenansichten, Kreuzgänge, Remter und Kirchhöfe zu beleben, wobei er auch Sonnenuntergangseffekte, Schnee u. s. w. in romantischer Weise heranzuziehen verstand, ohne dass, wie später bei Lessing, das Architektonische zurücktrat. Er bildet die Brücke zu *A. v. Bayer* aus Rorschach, der jedoch als entschiedener Colorist einer späteren Periode eingereiht werden muss.

---

*) N. Pinakothek zu München Nr. 204, 205, 282, 381 u. s. w.

**) Stadtmuseum zu Königsberg.

Der Plastik konnte die Romantik schon prinzipiell nicht förderlich sein, weil diese Kunst der reinen Form mehr als die Malerei auf formalen Anschluss an die als Ideale vorschwebenden Vorbilder mithin auf Imitation gewiesen war. Ja es wurde sogar da, wo man romantischer Sculpturen hauptsächlich benöthigt war, nemlich an den im gothischen oder romanischen Style hergestellten Neubauten wie Restaurationen von den Bestellern darauf gesehen, dass die gelieferten Werke möglichst »stylgetreu« sich den »ächten« an die Seite setzten. Dass dadurch der Mittelmässigkeit und dem handwerksmässigen Betriebe Thür und Thor geöffnet wurde, ist um so selbstverständlicher, als die wahre Kunst den bald massenhaft fluthenden Aufträgen nicht mehr gerecht zu werden vermocht hätte. Ueberdiess bedient sich bekanntlich die Gothik der Plastik in so verschwenderisch decorativer Weise, dass die Einzelbetrachtung wegen Massenhaftigkeit und Aufstellungslokalitäten ohnehin ausgeschlossen ist. Wenn daher die Romantik auch tausend Meissel in Bewegung setzte, so beschäftigte sie doch nur wenige Künstler; denn wenige hatten Gelegenheit und noch wenigeren ist es gelungen, ihre Aufgaben zwar im Geiste der Romantik aber mit den vollen Kunstmitteln und in der originalen Weise wie sie von wirklich künstlerischem Schaffen unzertrennlich ist durchzuführen.

Im Gebiete der Plastik überwiegt, da vorzugsweise die Kirche oder private Frömmigkeit die Aufgaben stellte, die religiöse Romantik die Ritter-, Sagen- und Märchenromantik bei weitem. Einzelne Meister haben sogar profane Aufträge häufig geradezu von sich gewiesen und das religiöse Fach mit derselben Ausschliesslichkeit cultivirt, wie Overbeck unter den Malern. Als Prototyp der religiösen Bildner kann *Konrad Eberhard*, geb. zu Hindelang bei Sonthofen 1768, † zu München 1859, bezeichnet werden. Aus einer Bildschnitzerfamilie des Alpenlandes stammend, wo bekanntlich die mittelalterlichen Anschauungen in dem frommgläubigen Sinne der Bewohner niemals erloschen sind, war er durch Vermittlung des Churfürsten von Trier und Bischofs von Augsburg, Clemens Wenzeslaus, der ihn bei ähnlichem Anlasse, wie er bei Jos. Koch erwähnt worden ist, kennen gelernt, 1796 an die Münchener Akademie und in die Schule des Hofbildhauers R. Boos gelangt. Hier hatte er zwar in die classicistische Weise einlenken müssen und nach einem Jahrzehnt als Stipendiat in Rom in diesem Gebiete recht Tüchtiges geleistet,

wie eine Muse, ein Faun, eine Leda und die Gruppe von Endymion und Diana*) beweisen, so dass er 1816 zum Professor der Münchener Bildhauerschule ernannt und mit Antikeneinkäufen für die Glyptothek betraut wurde. Als er aber 1821 wieder nach Rom ging, um auf Wunsch des Marchese Massimi Reliefs aus der Iliade auszuführen, fügte sich's, dass der Auftrag durch den Tod des Marchese rückgängig ward; dafür war Eberhard mit Overbeck und Genossen bekannt geworden und trat sofort in's Lager der Nazarener über. Dadurch wurde nicht blos der talentvolle Classicist zum Romantiker, sondern er wurde überdiess veranlasst, statt den weit unfruchtbareren Ausgangspunkt von der knitterigen Manierirtheit und bis zur Koketterie verdrehten Sentimentalität der deutschen Spätgothik zu nehmen, vielmehr die italienischen Meister der Frührenaissance zu seinen nächsten Vorbildern zu wählen, was für seine Weiterentwicklung nur von Vortheil sein konnte. Vergebens drang man nun in München auf classische Behandlung, als der Auftrag an ihn erging, das Grabdenkmal der Prinzessin Caroline von Bayern**) herzustellen: nachdem vier Modelle als unclassisch abgelehnt worden waren, erscheint auch das wirklich zur Ausführung gelangte trotz classischer Grundlage noch angehaucht von dem keuschen Einflusse der Gräberplastik des italienischen Quatrocento. Desshalb konnte auch der Meister zu der sculpturalen Ausschmückung der Glyptothek nur mehr versuchsweise***) herangezogen werden, fand aber dafür bei den romantischen Neubauten und Restaurationen des Königs Ludwig von Bayern bald Gelegenheit sich seinen neugewählten Idealen zu überlassen. Der bildnerische Schmuck der Portale des Blindeninstituts, die Heil. Rupert, Benno, Ottilie und Lucie darstellend, das Tympanum am Portal der Allerheiligenkirche, die Statuen von S. Michael und S. Georg am Isarthor zu München zogen den Künstler, der sonst mit seinem älteren und weniger begabten Bruder Franz in fast klösterlicher Abgeschiedenheit meist mit kleineren Privatarbeiten zum Theil Alabasteraltärchen und Figürchen beschäftigt war, mehr an die Oeffentlichkeit. Als seine hervorragendsten Werke

*) Die erstere in der Glyptothek zu München, die letzteren zu Nymphenburg.

**) Im rechten Flügel des Querschiffs der Theatinerkirche zu München.

***) Das Mumiusrelief in der ersten Kuppel des römischen Saals ist von seiner Hand.

in dieser aber sind die beiden Denkmäler der würdigen Bischöfe Sailer und Wittmann zu betrachten, welche dem herrlichen Dom zu Regensburg zur dauernden Zierde gereichen. Mit seinem Concurrenzmodell der Dürerstatue für Nürnberg hatte er jedoch den verdienten Erfolg nicht, indem König Ludwig seine Beisteuer an die Bedingung knüpfte, dass Rauch damit betraut würde. Von grösseren Schöpfungen*) späterer Zeit ist dann nur noch die Colossalmadonna zu erwähnen, welche er (dem Vernehmen nach unentgeltlich) für die Wallfahrtskirche Maria Eich bei München herstellte. Die zahlreicheren kleineren Arbeiten, meist Reliefs in Alabaster, von denen z. B. die Familie Ringseis vier bewahrt, sind in Privatbesitz zerstreut. Ebenso einige Gemälde, auch der Flügelform nach archaisirend, welche den Künstler ebenso als vollbürtigen Nazarener, und wenn man von dem unerquicklichen Mysticismus der Gegenstände absieht, auch als Maler auf ähnlicher Höhe wie als Bildhauer zeigen. Ueberhaupt war ihm eine seltene Vielseitigkeit beschieden, wie er denn auch Poesie und Musik selbstschöpfend pflegte. Um so auffälliger muss daher seine zunehmende Abschliessung gegen allen Verkehr erscheinen wie die Schroffheit, mit welcher er in fast fanatischer Religiosität alles Weltliche in seinem Besitze, selbst Werke seiner früheren Zeit vernichtete.

Als sein hervorragendster Schüler ist *J. A. Entres* aus Fürth, geb. 1804, † zu München 1870, zu nennen, der namentlich in gothischen Grabdenkmälern wie auch in Holzschnitzwerken (Kanzeln und Altären) arbeitete und durch die colossale Oelbergdarstellung in Tölz seinen Namen zumeist bekannt gemacht hat. Ferner *A. Sickinger* aus Owingen im Fürstenthum Hohenzollern, geb. 1807, † 1873 zu München, ebenfalls wie Entres den Steinmetz und das Handwerkliche mit der Kunst nicht ohne Vortheil verbindend, darum aber auch dem deutschen Quatrocento mehr zugewandt als dem italienischen. Der aus beider Schule hervorgegangene *Jos. Knabl*, geb. zu Fliess im Oberinnthal 1819, der verdiente Schöpfer des Hochaltars der Frauenkirche zu München, gehört seiner Thätigkeit nach der neuesten Zeit an. In Eberhard's Bahnen trat auch *F. Schönlaub*, geb. 1805 zu Wien, mit Erfolg ein.

---

*) Zu diesen gehören drei Grabdenkmäler der Familie Martini in der kath. Kirche zu Ravensburg.

Als vorwiegend religiöser Bildhauer ist ferner *Hoffmann* aus Wiesbaden zu nennen, von welchem mehre Arbeiten in seine Vaterstadt gelangt sind, die aber den romantischen Geist weniger verrathen, als man von Overbeck's Liebling und Adoptivschwiegersohn erwarten möchte. Erfreulicher durch ihre schlichte Innigkeit wirken auch die hieher gehörigen Werke des *J. W. Henschel* aus Cassel, geb. 1782, † 1852, als dessen Hauptschöpfung die Bonifaziusstatue von Fulda zu bezeichnen ist. *Burgschmiedt* aus Nürnberg, geb. 1798, † 1859, der mehr der profanen Romantik huldigte, fand es für besser vom Bildhauer zum Erzgiesser überzugehen, wie er denn u. A. nach vergeblicher Concurrenz um die Dürerstatue in Nürnberg sich entschloss, die Rauch'sche zu giessen. Endlich sind auch *E. Cauer* von Kreuznach († 1867) und seine beiden Söhne hier zu nennen, obwohl ihre fruchtbare Werkstatt sich nicht auf eine Richtung beschränkte, indem sie neben Märchengestalten und Porträtarbeiten auch classische Gegenstände geliefert hat. Wie aber der grosse *Schinkel* eine Zeit lang der Romantik seinen Tribut gebracht hat, so blieb auch der Heros der neueren deutschen Plastik, *Rauch*, nicht von ihr unberührt, obwohl er sich ihr keineswegs gefangen gab. Von ihm wie von dem noch romantischer gestimmten *Schwanthaler* soll indess erst in der folgenden Periode gesprochen werden.

---

Am langsamsten trieb dem Charakter der Kunst entsprechend die Architektur ihre romantischen Blüthen. So unausbleiblich es war, dass die Bewunderung der Dome und Schlösser des Mittelalters eine Wiedererweckung der romantischen Baustyle hervorrufen musste, so schwierig war es, den Schlüssel hiezu zu finden. Dass es mit bloss äusserlicher Nachbildung des Spitzbogens wie des Ornamentalen nicht gethan war, besonders so lange man der Formensprache nicht genau mächtig war, hatte nicht bloss die experimentelle Schöpfung Friedrich des Grossen, das Nauener Thor, sondern auch die zu Anfang unsers Jahrhunderts auf Befehl des Herzogs von Dessau zu Wörlitz gebaute gothische Kirche abschreckend genug gezeigt. Auch *C. Heideloff*, geb. 1789 zu Stuttgart, † 1865, war noch im Aeusserlichen befangen und hatte dem Constructiven, dem Kerne aller Baustyle und ganz besonders des gothischen, wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Die Lehre dieses seiner Zeit vielgenannten

Apostels der gothischen Architektur war desshalb mit dem grossen Nachtheile verbunden, dass sich daran jenes Aufputzsystem beliebiger Bauten und Räume mit gothischem Zierrath, das uns jetzt an den Arbeiten dieser Zeit so unerträglich scheint, gross zog, und zwar in so wuchernder Weise, dass sich bald fast in jedem Hause wenigstens eine Gesellschafts- oder Arbeitsstube mit gothischem Getäfel, Fensterwerk und Meublement fand. Heideloff hatte hiezu mit der Einrichtung des Schlosses in Coburg 1816 den Anstoss gegeben. Nach Nürnberg übergesiedelt und daselbst zum Lehrer der Architektur ernannt, fand er zwar in der mittelalterlichen Reichsstadt Gelegenheit genug, sich aus dem vorherigen Dilettantismus zum gediegeneren Kenner aufzuschwingen, besonders da die ihm übertragene Restauration sämmtlicher gothischen Kirchen daselbst wie seine Stellung als Lehrer zu näherem Eingehen zwangen; allein seine folgenden Neubauten, die Kirchen zu Oschatz in Sachsen und zu Sonneberg in Thüringen, die katholische Kirche zu Leipzig und die Burg zu Lichtenstein in Württemberg verrathen trotzdem noch seine ungründlichen Anfänge. Da selten das Ornamentale aus dem Constructiven herausgewachsen erscheint, so sind sie Strauchwerk ohne Wurzel, das desshalb auch keinen frischen und gesunden Eindruck machen kann.

War Schwaben und Nürnberg vorzugsweise zur Wiederbelebung der Gothik — freilich zunächst mehr eine Wiederbelebung wie sie der Physiker an gewissen todten Körpern vornimmt — der geeignete Ort, so mussten die Rheinlande, von Worms bis Cöln, so reich an den mannigfachsten älteren Werken, die Aufmerksamkeit auch auf den romanischen Styl lenken. Hier war es *K. B. J. v. Lasaulx* aus Coblenz, geb. 1781, † daselbst 1841, welcher mit Restaurationen wie an der Florinuskirche zu Coblenz beginnend vorwiegend in romanischem Style erfolgreich sich bethätigte, und in diesem die Dreifaltigkeitskirche zu Weissenthum bei Coblenz, die Kirchen zu Güls, Capellen, Coben u. A. erbaute und dann zu Rheineck und an mehren Burgen des Rhein auch dem Profanbau seine Aufmerksamkeit zuwandte. Wie neu die Sache und wie missachtet besonders die Bauweise des früheren Mittelalters war, erhellt aus dem Umstande, dass der Berichterstatter über seine Werke*) noch nicht einmal einen Namen für den romanischen Styl zur Verfügung hat.

*) Kunstblatt 1832. S. 81.

Die hervorragendsten Romantiker aber gingen seltsamer Weise aus Weinbrenner's Schule hervor, in welcher sie doch nur classicistische Milch gesogen. Sogar der schon genannte *G. Moller*, geb. 1784, † 1852, der tüchtige Erbauer des 1870 abgebrannten Theaters von Darmstadt, wie des noch bedeutenderen Mainzer Schauspielhauses (1832), welchem er selbst eine besondere Monographie gewidmet hat, war in der Theorie von Begeisterung für die Romantik erfüllt worden, seit der 1814 in Darmstadt aufgefundene Originalplan des Cölner Domes in seinen Besitz gekommen war. Der Publikation desselben folgte auch bald durch ihn das erste deutsche Werk über die Baudenkmäler des Mittelalters*) nicht bloss für jene Zeit vortrefflich, sondern selbst jetzt noch brauchbar. Zu weit bedeutenderen Vertretern der Romantik, welche derselben auch ihre reiche praktische Thätigkeit widmeten, wurden zwei jüngere Schüler Weinbrenner's, *H. Hübsch*, geb. zu Weinheim 1795, erst Professor der Architektur am Städel'schen Institut zu Frankfurt (wo ihn später *F. M. Hessemer* aus Darmstadt, ein Schüler Moller's, in gleichem Geiste ersetzte), dann Hofarchitekt zu Carlsruhe, und *J. Eisenlohr* aus Freiburg, Professor der Architektur daselbst, welche durch Reisen in Italien sich die Fähigkeit erworben hatten, die mittelalterlichen Style frei und selbständig zu behandeln. Da ihre Wirksamkeit jedoch hauptsächlich in spätere Zeit fällt, so muss ihre Würdigung einem späteren Abschnitte vorbehalten bleiben. Ebenfalls Schüler Weinbrenner's waren *A. de Chateauneuf* in Hamburg, der mit *Fersenfeld* die Petrikirche in Hamburg herstellte und für Börse und Museum daselbst die Entwürfe lieferte. Einem anderen Schüler des classicistischen Altmeisters, nemlich *J. M. Knapp*, geb. zu Ludwigsburg 1793, der sich zunächst der Aufnahme der römischen Ruinen mit grosser Gründlichkeit unterzogen, lag es näher, von diesen zum Studium der altchristlichen Bauwerke überzugehen, welches es ihm möglich machte, mit Gutensohn das vortreffliche Werk über die Basiliken des christlichen Rom**) herauszugeben, dem es nur an einem gründlicheren Texte gebricht, um mustergiltig genannt werden zu können.

---

*) *G. Moller*, Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt. 1821.

**) *J. G. Gutensohn* und *J. M. Knapp*, Denkmäler der christlichen Religion. München 1822—27. Text von C. C. F. Bunsen.

Wie die romantischen Schüler Weinbrenner's sich hauptsächlich in Carlsruhe concentrirten, so entwickelte sich auch in Hannover eine romantische Schule durch den besonders als Architekturmaler bekannten *Andreae*, welcher vorwiegend romantischen Motiven Oberitaliens huldigend die alternirenden Lagen verschiedenfärbigen Backsteins mit Glück einführte und damit die für Niederdeutschland, wo Bruchstein nur mit grossen Kosten zu beschaffen war, wichtige Anregung gab monumentale Wirkungen durch Backsteinrohbau zu erzielen. Mit seiner Marktwache und dem neuen Rathhaus begann die stattliche Reihe gleichartiger Gebäude, welchen Hannover in ähnlicher Weise wie Carlsruhe in seinen älteren Theilen durch Weinbrenner und in seinen jüngeren durch Hübsch einen so einheitlichen Charakter verdankt. So unter anderen das Schulgebäude am Georgsplatz von *Droste*, das Museum von *Hase*, beide überdiess durch theilweise Verwendung von Sandstein noch mehr gehoben, und das Polytechnikum von *Ebeling*, welches dem Charakter der oberitalienischen Architektur des Mittelalters durch Fenster- und Gesimsbildung noch näher steht, während das von demselben Architekten geschaffene Provinzialständehaus sich mehr englischen Vorbildern zuneigt, die seit einem Jahrhundert durch die Verbindung der britischen und hannover'schen Krone Eingang gefunden hatten.

Auch Schinkeln konnte es nicht an Schülern fehlen, welche der Romantik anhingen. Freilich lag es nicht in des Meisters Art, so strengen Anschluss an die mittelalterlichen Vorbilder zu empfehlen, wie er einen seiner älteren Schüler, *E. Zwirner*, geb. 1801 zu Jacobswalde in Schlesien, zum Restaurator des Cölner Domes (seit 1833) befähigte. Doch zeigt die reizende gothische Kirche zu Apollinarisberg, wie die basilikale protestantische Kirche zu Cöln, dass Zwirner von aller manieristischen Sklaverei frei und ein Künstler im vollen Sinne des Wortes war. Allzu frei aber schaltete die Phantasie *W. Stier's*, geb. zu Blonie bei Warschau 1799, † zu Berlin 1856, der unablässig über architektonischen Erfindungen brütend wenig zu deren praktischen Anwendung gelangte und dadurch sich immer mehr von gesunder Construction in's Abenteuerliche und Malerische verlor. Mehr gelegentlich wandten sich die übrigen meist jüngeren Berliner Baukünstler, wie *Strack*, *Soller*, *Knoblauch*, *Adler* u. A. romantischen Aufgaben zu, welche jedoch schon einer späteren Periode angehören.

In den österreichischen Landen begann *Hausknecht* aus Prag mit der gothischen Marienkirche zu Turnau 1824 die Reihe jener bedeutenden Schöpfungen, welche dann aus der Wiener-Schule, deren Thätigkeit jedoch schon ganz in spätere Zeit gehört, hervorgingen. Aehnlich verhält es sich mit den romantischen Architekten der Münchener Schule, wo sich *F. v. Gärtner*, geb. zu Coblenz 1792, † 1847, der nach Percies in München 1809—12 gebildet eben durch Reisen in Italien, Holland und England wie durch die artistische Leitung der Porzellanmanufaktur und neubegründete Glasmalereianstalt zu München zu seiner monumentalen Thätigkeit vorbereitete, die jedoch erst mit der Ludwigskirche (1829) lebhafter begann, während *D. J. Ohlmüller*, geb. 1791 zu Bamberg, † 1839 zu München, der geniale Erbauer der Auerkirche (1831—1839) als Bauinspektor an der Glyptothek zunächst ganz in classischen Bahnen wandelnd erst damals durch seinen Vetter *F. C. Rupprecht*, geb. zu Oberzenn 1779, † zu Bamberg 1831, den Wiederhersteller des Bamberger Domes, zum Studium der mittelalterlichen Kunst angeregt worden zu sein scheint.

In der That fällt allerwärts die Blüthe der romantischen Architektur in eine spätere Zeit und zumeist über das romantische Zeitalter selbst hinaus. Für die verzögerte und überhaupt langsamere Besitzergreifung von der Baukunst wurde jedoch die Romantik reichlich durch die grössere Ausdehnung und Dauer entschädigt, welche ihrer Herrschaft gerade in dieser Kunst beschieden war. —

---

# Sechstes Capitel.

## Die Romantik in der Kunst Frankreichs und der übrigen europäischen Culturländer.

Wie die Regungen des neuen Geistes nach dem Verblühen der classicistischen Richtung in Frankreich vielfach abweichend waren von jenen in Deutschland, so entwickelte sich auch die Malerei jenseits des Rhein in mehr als einer Hinsicht anders, als diess bei den deutschen Genossen, die sich in Rom zusammengefunden, wie bei deren Nachfolgern diesseits der Alpen geschildert worden ist. Die Grundlage zwar erscheint ähnlich: auch hier drängte die Sättigung an dem immer schaler gewordenen Formalismus der classicistischen Weise, noch verhasster durch den Umstand, dass er das Gewand war, in welches sich die Revolution wie die Despotie gehüllt hatte, zu neuem künstlerischen Ausdruck. Indem man für den über Bord geworfenen Ballast nach Ersatz suchte, ohne doch zur entschiedenen Einkehr bei sich selbst die Kraft und auch durch die Zeit selbst die Anregung zu fühlen, schien kaum anderes übrig zu bleiben, als das Zurückgreifen zu den damals in saturnischer Verklärung erscheinenden »guten alten Zeiten«, welches überdiess durch die reactionäre Tendenz von oben gehegt und von der nach langen Stürmen Ruhe heischenden Bevölkerung willig hingenommen wurde. Auch hatten Aufklärung und Heidenthum wieder positivem und christlichem Glauben oder wenigstens gläubigem und religiösem Gebahren Platz gemacht und man gewann daher neuerdings Ge-

schmack an der vorreformatorischen Kunst, welche fast ausschliessend im Dienste der Religion gestanden war. So sicher man sich aber in dem Punkte fühlte, dass sich die ununterbrochene Tradition ausgelebt habe, und so evident es anderseits erschien, dass die Rückkehr zur Antike, wie sie die david'sche Schule gepflegt, der Kunst kein neues Leben einzuhauchen vermochte, so glaubte man doch nicht in der Weise der deutschen Nazarener die Mittel zur Wiederbelebung derselben in einer sich selbst verleugnenden Rückkehr zu den Anschauungen des Mittelalters zu finden. Am wenigsten zunächst in einer Wiederaufnahme der Formgebung der alten Schulen, zu welcher in der That nur ein spezieller Zweig der französischen Romantiker abirrungsweise zurückgriff. Und so begann die romantische Kunst Frankreichs abweichend von der deutschen nicht mit einer Rückkehr zu vergangenen Zeiten, sondern mit einer Einkehr in dieselben, nicht mit einer Todtenerweckung der vorreformatorischen Kunst unter Verzicht auf individuelle wie allgemein zeitgemässe Darstellungsmittel, sondern theils in mehr gegenständlicher Weise durch die Wahl von geschichtlichen wie halbgeschichtlichen Stoffen mit möglichst treuer Wiedergabe der realen Erscheinung in Architektur, Costüm, Geräthe und sonstigem Beiwerk, theils in der Neubelebung der religiösen Malerei in der selbständigen Würde der Cinquecentisten, welche durch die hundertjährige classicistische Behandlung seit Poussin in heidnischer Verweltlichung erstickt war.

Vorbereitungen hiezu waren schon in der vorausgehenden Periode und in dem gegnerischen Lager der Revolution gemacht worden. Analog jenen Sammlungen, welche in Deutschland anlässlich der Massensäcularisation vorzugsweise Private angelegt hatten, waren schon während der Schreckenszeit die Reste vornehmlich der Kunstindustrie aus den aufgehobenen oder zerstörten Kirchen und Klöstern in einem besonderen Museum, Musée des monuments français in den Klosterräumen der Petits Augustins, dem Vorläufer des Musée Cluny zu Paris aufgehäuft worden. Schon damals studirten classicistische Jünger David's diese Reste, und der leicht beziehbare Vorrath von Beiwerk für Historien- wie Genrebilder regte von selbst an, den Schauplatz, wie es auch Gros in seinem S. Denisbilde versucht hatte, statt aus dem Alterthum oder der Gegenwart, aus der mittleren Zeit zu wählen. An das Geräthstudium reihte sich das Interesse für die Lokalität und so ergab sich gleichsam von selbst

das Interieurbild, nemlich das Genre mit mindestens gleichberechtigter Baulichkeit und Einrichtung.

Dass ***Fr. M. Granet*** (1775—1849), der Begründer des romantischen Interieur, besonders Scenen aus der kirchlichen Atmosphäre wählte: »der Maler Stella eine Madonna auf die Mauer zeichnend« (1810), »die Messe in der Kapuzinerkirche auf Piazza Barberini«, »Leichenfeier der Franziskaner in Assisi«, »Katakombenfeier«, »Nonneneinkleidung«, »Savonarola in seiner Zelle«, »Redemtoristen in Tunis«, »letzte Wegzehrung Poussin's« u. s. w. war der religiösen Stimmung seiner Zeit gemäss und begründete mit den Unterschied von dem holländischen Interieur. War schon hier das Interesse an dem zum Theil historischen Figürlichen grösser als bei dem letzteren, so trat diess bei der Lyoner Schule, als deren Haupt ***P. P. Revoil*** (1776—1842) betrachtet werden muss, noch mehr in den Vordergrund. Wie im Gegensatze zu Deutschland nicht alte Heiligenbilder, sondern Geräthe den ersten Anstoss gegeben, so entsprang auch nicht das Kirchenbild, sondern das antiquarische und historische Genre als erste Frucht dem romantischen Boden Frankreichs. Man dachte dabei nicht entfernt daran, die alte Technik rehabilitiren zu wollen und die mittelalterliche Kunst irgendwie als Vorbild zu benutzen, sondern entnahm jenen Zeiten und der unmittelbar darauffolgenden Periode nur die Stoffe und realen Vorbilder; und indem man sich technisch vielmehr an die Holländer als an die alten Flandrer oder Präraphaeliten anschloss, begnügte man sich die ersteren in christliches oder historisches Genre zu übersetzen.

Die monumentale christliche Kunst, mit der Restauration wieder in lebhaftem Betriebe, nahm zunächst an dem Umschwunge keinen Antheil; in dieser dauerte noch eine Zeit lang der Classicismus fort, indem man einfach die classischen Stoffe in religiöse verwandelte. ***E. Picot, J. B. Gassies, F. J. Heim*** u. A. fügten höchstens mehr Farbenschimmer zu der ererbten akademischen Haltung, welche jedoch selbst durch die damals bedenklich auftretende Vorliebe für Martyriendarstellungen nicht lebig gemacht werden konnte. Erst ***J. A. D. Ingres***, geb. 1780 zu Montauban, † 1868, der kurz vor Overbeck nach Rom gelangt, dort aber auf das Studium der griechischen Antike und dann des Raphael sich legend, noch mehr als ein Jahrzehent unbemerkt geblieben war, wurde nach dieser Seite hin der bahnbrechende Meister für Frankreich. Sein Programm zwar,

die Natur mit Antike und Raphael zu verbinden, war keineswegs neu; mehr als irgend einem anderen aber gelang es ihm, sich von aller formalen Nachahmung seiner Vorbilder frei zu halten und an diese sich mehr dem Geiste nach zu halten. Denn nicht Phidias oder Raphael waren seine Grundlage, sondern die Natur, welche jedoch der Künstler nach Anleitung jener Meister in das Reich des Idealen erhob. Hatte David seine Modellstudien gleichsam auf den Altar seiner römischen Vorbilder gelegt, so huldigte Ingres überwiegend der natürlichen Erscheinung, welche er jedoch im Geiste jener Meister über die Realität zu erheben suchte. Von einer Berührung mit seinen gleichzeitig in Rom thätigen deutschen Kunstgenossen ist weder etwas bekannt noch ersichtlich; auch mochte ihm weder der Präraphaelitismus Overbeck's noch die damals etwas ungefüge Wucht eines Cornelius entsprechen. 1819 hatte er von seiner vollendeten Richtung die ersten Proben nach Paris entsandt, die »Odaliske« und die »Befreiung der an den Felsen geschmiedeten Angelica« *). Der romantische Stoff der letzteren war nebensächlich und die Befreiung der Andromeda durch Perseus würde sich kaum wesentlich anders gestaltet haben; es handelte sich vielmehr um Proben der Errungenschaften des Künstlers in der Formgebung. Die zwei Gemälde gaben zwei weibliche Gestalten, in welchen der Künstler lediglich das Möglichste in absoluter Formschönheit zu leisten erstrebte.

Nach einigen Arbeiten aus dem Gebiete des geschichtlichen Genre und der Poesie begann der Künstler mit einem »Petrus die Schlüssel aus der Hand Christi empfangend« (1820) **) die Reihe seiner religiösen Werke. Während nun hier und noch mehr in seinem »Gelübde Ludwig XIII. (1822)« trotz der durchaus originalen Bedeutsamkeit dieser Werke der Einfluss Raphaels sich nicht verleugnet, so tritt dafür in dem folgenden »der Gang des h. Symphorian zum Martyrium« (1834 nach neunjähriger Arbeit vollendet) ***) in der gallisch-barbarischen Umgebung des Proconsuls michelangeleske Kraft an die Stelle classisch-griechischer Formen. Alle diese Einflüsse sind jedoch so selbständig verarbeitet und so durch den

*) Im Luxembourg. Nr. 133.

**) Für S. Trinità de Monti bestimmt, doch jetzt im Luxembourg. Nr. 132.

***) Das erstere in der Kathedrale zu Montauban, das letztere in der Kathedrale zu Autun.

Künstler innerlich erfasst, dass sie, wenn auch fühlbar, doch nicht den Eindruck von entlehntem und unharmonischem Stückwerk machen, wozu bei weniger Meisterschaft und Beherrschung des Studiums die Gefahr so nahe lag. Von ähnlicher Vollendung sollen auch die in gleich langen Zeiträumen ausgeführten übrigen religiösen Werke des Meisters sein, eine die Hostie anbetende Madonna (1841)*) und der zwölfjährige Jesus im Tempel, den er in hohem Greisenalter in ungeschwächter künstlerischer Kraft schuf (vollendet 1862.)**)

Wie sein Zeit- und Ruhmesgenosse Cornelius das religiöse Gebiet nicht als sein ausschliessendes Feld, sondern lediglich als einen hervorragenden Zweig seiner monumentalen Thätigkeit betrachtend, liess er diese Werke mit anderen wechseln, welche, was ihm schon durch seine künstlerischen Ziele nahe gelegt wurde, vorzugsweise der Antike entnommen waren. Darunter sind besonders sein »Tu Marcellus eris«, »Stratonike, ihren von Liebe zu ihr entbrannten Stiefsohn Antiochus besuchend«***) und die »Apotheose Homers« †) hervorzuheben. Lässt sich nun an diesen figurenreicheren Compositionen nicht finden, dass das dramatische oder lyrische Moment ebenso gelungen sei, wie die reine Formschönheit, so darf man behaupten, dass die lediglich um der letzteren willen entstandenen Einzelfiguren, wie seine »Venus anadyomene« und seine »Quellenymphe« ††) seiner Kunst und Richtung entsprechender waren.

Da von einer Romantik im Sinne der Klosterbrüder von S. Isidoro bei Ingres durchaus keine Rede sein konnte, waren auch seine Schüler derselben nicht von vornherein zugeführt worden. Allein der Gegensatz gegen den in Frankreich gleichzeitig auftretenden Realismus, der gewissenhafte Ernst der Formgebung, die strenge Sorgfalt der Ausführung u. s. w. bildeten Anknüpfungspunkte genug, von welchen aus eine Annäherung an die Overbeck'sche Richtung möglich war, sobald die entschieden religiöse Tendenz die Brücke schlug. Es ist desshalb auch der grösste Schüler Ingres', *H. Flandrin*, geb. 1809 zu Lyon, † 1864, mit etwas mehr Recht, als Ingres mit

*) Im Besitze des Kaisers von Russland.

**) Durch Testament des Meisters nach Montauban gelangt.

***) Beide von Pradier gestochen.

†) Im Luxembourg. Nr. 135.

††) Ebenda Nr. 137 und 138.

Cornelius, mit Overbeck verglichen worden, welchem er übrigens in manchem Betrachte überlegen erscheint. Seiner Schule entsprechend war er gleichfalls während seiner römischen Studien bemüht, in den Geist der Antike und Raphaels einzudringen; allein eine anders angelegte Natur als sein Meister und bei vielleicht etwas geringerem Formensinn mit einer Empfindung und religiösen Innigkeit ausgestattet, wie sie jenem fehlte, musste er auch den Unterschied bald in seinen Werken geltend machen. Schon »der h. Clarus« und »Christus die Kindlein segnend« *) liessen bei Einsichtigeren darüber keinen Zweifel; als er aber in seinen Wandmalereien der Johanneskapelle von S. Severin in der einfachen Feierlichkeit der Anordnung auf die Präraphaeliten zurückging, ja selbst Giotto als Vorbild nicht verschmähte, da musste die Abweichung allgemein auffällig werden. Seinen Höhenpunkt erreichte er jedoch erst mit der Ausmalung des Chors der Kirche S. Germain-des-Près, wo er in dem Einzug Christi in Jerusalem **) ein Werk schuf, das zwar in manchem Bilde an Overbeck's Schöpfungen zu Lübeck gemahnt, diese aber wenn auch nicht an Innigkeit des Gemüthes, so doch an geschulter Formschönheit entschieden übertrifft.

Nicht beschränkt auf einen fertigen, ein für allemal aus einer gewissen Schule abstrahirten Styl wie Overbeck war Flandrin auch befähigt (und darin zeigt er einige Verwandtschaft mit H. Hess) der jeweiligen Architektur, welche zu schmücken er berufen wurde, stylgemässe Rechnung zu tragen. So hatte er bei Ausmalung der neuen Basilika S. Paul zu Nîmes sich den alten Florentinern und Sienesen genähert, bei den Apsidenmalereien der romanischen Abteikirche von Ainay bei Lyon sogar der ravennatischen Weise. Wie wunderbar er es aber verstand, die jeweilige Styleigenthümlichkeit vom Standpunkte des modernen Kunstvermögens der Ingres'schen Schule und seiner eigenen künstlerischen Weise aus aufzufassen, zeigen namentlich die Heiligenreihen an den Längswänden von S. Vincent de Paul, welche, obwohl hiezu die Anregung von der Basilika S. Apollinare nuovo zu Ravenna gekommen, in der Durchführung eine wahrhaft classische Formschönheit entfalten, so dass man sie mit dem Panathenäenfries des Parthenon verglichen hat. Dabei erscheint die letztere

*) Das erstere Bild in der Kathedrale zu Nantes, das zweite in Lisieux.
**) Gest. v. Soumy und Poncet.

keineswegs wie bei den Classicisten als eine selbstverleugnende Uebersetzung antiker Reliefbildung in Malerei, sondern durchdrungen von bewundernswerther Selbständigkeit und Originalität in Auffassung, Composition und Bewegung. Davon geben hauptsächlich die zwanzig Gemälde aus dem alten und neuen Testamente im Schiff von S. Germain-des-Près Zeugniss. Grundverschieden von der Tradition der Schule des Masaccio wie der van Eyck's, schafft er gewöhnlich neue Typen von einfach grosser Wahrheit, freilich durch Verschmähen aller Füllfiguren und alles müssigen conventionellen Beiwerks manchmal bis zur räumlichen Leere streng.

Kann man, wie oben erwähnt, Flandrin in gewissem Sinne und zwar zu seinem Vortheile Overbeck gegenüber stellen, so fehlte es in Frankreich auch nicht an religiösen Meistern, die man an Overbeck anreihen könnte. Es sind *V. Orsel*, *A. Périn* und *A. Roger*, sämmtlich Schüler von david'schen Epigonen. Bei Orsel ist sogar von direktem Einfluss der deutschen Nazarener zu sprechen, welchen er dann seinen befreundeten Genossen vermittelte. Nur die etwas engherzige Abwehr der Antike nahm wenigstens Orsel von Overbeck nicht mit in den Kauf, wie sich denn die Cultur dieser überhaupt so in die ideale und religiöse Kunst Frankreichs hereinzog, dass die letztere nicht in dem vollen Sinne wie die der deutschen Nazarener in das Gebiet der Romantik gezählt werden kann. Die Chapelle de la Vierge in Notre-dame de Lorette, der Hauptschauplatz der auch durch ihre Sorgfalt an Overbeck erinnernden Meister, in welcher Orsel sechszehn Jahre bis an seinen Tod malte, und doch seinen Antheil (die lauretanische Litanei) noch unvollendet zurückliess, giebt davon eine Probe, nicht allzuerfreulich durch den in derselben gelieferten Beweis, dass die Absicht Orsel's »die griechische Kunst zu taufen« in harmonischer Weise zu erreichen wenigstens für unser Zeitalter eine Unmöglichkeit ist.

Der exclusiv präraphaelitischen Richtung aber, wie sie namentlich Périn und Roger in einer fast bis zur Härte zunehmenden Schärfe verfolgten, schlossen sich noch zwei Schüler von Ingres an, *E. Amaury-Duval*, welcher selbst die Schwächen der altitalienischen Kunst, besonders eines Fiesole, annahm und *L. Mottez*, welcher diesen an romantischer Alterthümlichkeit noch zu überbieten strebte und sich geradezu an Giotto anlehnte. Damit war auch der Archaismus bis zum Anfang zurückgeschraubt, die religiöse Kunstrichtung

aber, wie sie Ingres und Flandrin begründet hatten, aufgelöst. Mottez ist ein Beispiel von der Masslosigkeit und Consequenz zugleich, mit welcher die Franzosen gerne jede Richtung bis zum Aeussersten treiben.

Glücklicher Weise hatte die Romantik längst auch von einem diametral entgegengesetzten Ausgangspunkte aus sich der Kunst bemächtigt und ihr neue folgenreichere und lebensfähigere Bahnen eröffnet. Der Kunst der Form, wie sie eben geschildert worden ist, welcher das Colorit (und damit ein Hauptfactor der Lebenswahrheit) nicht bloss, wie Flandrin sich ausdrückte, »nur die nothwendige Folge der wahren Zeichnung«, sondern überhaupt nebensächlich war, gegenüber hatte sich eine romantische Kunst auf realer Grundlage aufgebaut. Die reale Behandlung deckte freilich auch bei ihr den Begriff der Romantik ebensowenig ganz als die classisch-ideale der Schule Ingres', aber gegenständlich bildete diese Schule in ähnlicher Weise die andere Hälfte der gesammten romantischen Anschauung Frankreichs, wie sie durch die epische und historische Romantik der Cornelius'schen und auch W. Schadow'schen Schule neben der religiösen von Seite der deutschen Maler gebildet worden ist. Sie entsprach auch mehr als jene der gleichzeitigen romantischen Dichtung eines Chateaubriand, Lamartine und Victor Hugo, welche ihrerseits in ganz verwandter Art die romantische Empfindung und verzweiflungsvolle Erregtheit in der Unklarheit einer schrankenlosen Phantasie mit Treue der Naturschilderung zu verbinden strebte.

Als ein Vorläufer nicht bloss für diese Schule, sondern für alle folgenden Realisten war *Th. Géricault*, geb. zu Rouen 1791, † 1824, schon 1812 mit seinem »Gardecavaleristen« aufgetreten. Die schroffe mächtige Wirklichkeit, die er im Gegensatz zu seiner classicistischen Schule (Guérin) anstrebte, hatte grosses Aufsehen gemacht, das sich noch steigerte, als er gleichzeitig mit der Odaliske und Angelica von Ingres seinen epochemachenden »Schiffbruch der Medusa« ausstellte, 1819 *). Man fühlte, dass Géricault über Gros, welcher mit der »Schlacht von Nazareth« oder dem »Besuch Napoleons bei den Pestkranken zu Jaffa« einen ähnlichen Ton angeschlagen, weit hinausgegangen war und mit dem Classicismus völlig gebrochen hatte. Doch war es erst *E. Delacroix* (1799—1863), der das realistische und bis zu

*) Beide im Louvre, Nr. 243 und 242.

gewissem Grade coloristische Element in den Dienst der Romantik brachte. Sein Dante bei den Zornmüthigen (1822) bezeichnet den Anfang und schon in der Mitte der zwanziger Jahre wurde er entschieden das Haupt der romantischen Schule genannt. Geschichtliches des Alterthums, Mittelalters und der Neuzeit, Eingebungen der eigenen Phantasie wie Episoden aus Dichtern vorab aus Dante, Shakespeare, Byron, W. Scott und Goethe (Faust) wechselten mit religiösen Gegenständen, stets eindringlich durch leidenschaftliche Erregtheit und getaucht in farbensatte Realität. Mit der Idealform war aber überhaupt die Form hinter der rein malerischen Wirkung zurückgetreten.

Ohne der Delacroix untergeordneten, wenn auch der Richtung nach parallelen Künstler näher zu gedenken, wie eines *X. Sigalon* oder eines *L. Boulanger*, die sich mit Vorliebe in dem Sumpfe von Greuelscenen ergingen, welcher der Leidenschaftlichkeit der französischen Romantik so sehr zu entsprechen schien, haben wir hier noch eine eigenthümliche Künstlererscheinung in's Auge zu fassen, welche der Romantik vielleicht voller als irgend eine Frankreichs angehört und zwischen Delacroix und Flandrin in die Mitte gestellt werden dürfte, nemlich des *Ary Scheffer*, geb. zu Dordrecht 1795, † zu Paris 1858. Mitschüler von Géricault und Delacroix in Guérin's Atelier, fand er sich selbst zunächst weder in der Manier seines Meisters noch in der stürmischen Art seiner genannten Mitschüler und tastete lange in ungewisser Mitte, bis er sich endlich entschloss, sich auf Seite der letzteren zu schlagen. Allein die bewegte Leidenschaftlichkeit derselben war seinem weich empfindsamen und mehr passiven Gemüthe unverständlich, und so blieb ihm nur der Anschluss in technischer Hinsicht möglich. Schraubte er sich auch in seiner »Auffindung der Leiche des Gaston de Foix« (1826)*) und in den »Suliotischen Frauen«**) (1827) zu Compositionen à la Delacroix hinauf, so gelangte doch in solchen Scenen sein Wesen zu keiner wahren Befriedigung, da es ihn vielmehr zur Darstellung sentimentaler Innerlichkeit drängte. Daher kam ihm die romantische Dichtung Deutschlands stimmungsverwandter entgegen als die französische und nachdem er mit Bürger's

*) Im Museum zu Versailles.

**) Im Luxembourg, Nr. 218, rad. v. Mme. Girard.

Leonore begonnen, fand er namentlich in einer Reihe von Gretchenbildern nach Goethe's Faust ein ihm besonders zusagendes Gebiet. Der Unterschied zwischen diesen und den Compositionen des Cornelius könnte indess grösser kaum gedacht werden, was jedoch nicht bloss in der weiblichen Auffassung Scheffer's der heroisch männlichen des Cornelius gegenüber, sondern auch in den diametral entgegengesetzten Darstellungsmitteln seinen Grund hat. In den letztern ist freilich der Franzose entschieden voraus, wie zumeist auch in der Wiedergabe der Stimmung und namentlich hochgradiger Leidenschaft, in der des Charakters jedoch selten. Scheffer's Mignon oder Eberhard der Greiner an der Leiche seines Sohnes trifft daher den Grundzug des dichterischen Vorbildes so wenig, wie selbst die Gruppe der Francesca da Rimini mit Paolo oder Dante's mit Beatrice.

Dass sich jedoch das passive Pathos Scheffer's besonders für religiöse Malerei eigne, musste ihm nicht blos selbst einleuchten, sondern wurde ihm auch durch die Umstände nahegelegt. Nachdem er sich nach dieser Seite hin schon 1837 in seinem »Christus Consolator« bewährt, liess er, namentlich seit er sich von der Welt fast gänzlich zurückgezogen, fast nur mehr religiöse Arbeiten aus seinem Atelier hervorgehen, die sich zumeist grosser Anerkennung und massenhafter reproductiver Verbreitung zu erfreuen hatten. —

Im Gebiete der Landschaft hatte Frankreich in der Periode des Classicismus nicht über so tüchtige Kräfte zu gebieten gehabt wie Deutschland in J. Koch, Reinhart u. A. Die Schule eines *H. Valenciennes* (1750—1819) beruhte auf rein akademischer Paraphrasirung Poussin's, dessen Weise natürlich dadurch völlig ertödtet wurde, dass man sich bemühte, sie möglichst classisch nach der antiken Idylle aufzuputzen. Indem man die vermeintlich unentbehrlichen Bestandtheile einer classischen Landschaft, conventionelle schön contourirte und mit regelrechtem Laubwerk ausgestattete Baumgruppen, eine korinthische Halle oder Ruine, Felsen, Quellen, Flüsse und sanftlinige Höhenzüge als Abschluss unter den stabilen Wolkenbildungen wie Coulissen und Hintergründe hin und herschob, wurden immer wieder neue Compositionen erzielt; allein bei aller Bemühung nach Abwechslung immer in ermüdender Eintönigkeit. Unverhältnissmässig lange, bis in die zwanziger Jahre, ertrug oder vielmehr ignorirte die Heimat Claude's und der Poussin dieses Machwerk, wenn auch vereinzelt romantische Anschauungen durch das

conventionelle Gitterwerk sich hindurch zu stehlen suchten. Gelangte aber überhaupt, was der idealen Landschaft im Ganzen ferner liegt, die nördliche Natur zur Darstellung, so war sie nicht unmittelbar erfasst, sondern späteren Niederländern abgeborgt, oder es waren, wenn einmal die Wirklichkeit die Motive und Einzelheiten lieferte, die Bestandtheile zu einer im Sinne Goethe's »angenehmen« Landschaft säuberlich zusammengestellt. (*L. E. Watelet,* 1780—1866.)

England, das auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch R. Wilson und Th. Gainsborough in der Landschaft allein selbständig war, sollte endlich den Reformator über den Canal senden. Es war *R. Bonington* (1801—1828), ein Schüler Gros', aber mit Delacroix eng befreundet, und mit einer seltenen Vielseitigkeit ausgestattet. Er hatte in der nordischen Landschaft den Farbenzauber entdeckt, durch welchen auch das geringfügigste Motiv zum würdigen Kunstobjekt zu erheben war. Seiner Naturempfindung kamen zwar die Darstellungsmittel noch nicht ausreichend entgegen; es gelang ihm jedoch, sich auszusprechen und besonders den Franzosen die Zunge zu lösen. *P. Huet,* geb. 1804, † 1868, übertraf bereits die obengenannten deutschen Stimmungslandschafter Dresdens, die freilich ihre Richtung mehr als ein Vierteljahrhundert vor Huets erstem Auftreten begründet hatten, in technischer Hinsicht bei weitem. Bei ihm ist jedoch die Charakterisirung von Tages- und Jahreszeiten noch immer die wichtigste Aufgabe, zur Individualisirung der Landschaft nach tausenden von Empfindungsnuancen ist er nicht vorgedrungen. Mehr gelang diess zwar *L. Cabat*, geb. 1812, doch als die Häupter der Stimmungslandschaft können nur *J. Dupré,* geb. 1812, und *Th. Rousseau*, geb. 1810, † 1867, gelten. Man nennt sie die Meister des »Paysage intime«, ein Name, der etwas pointirt, aber nicht unbezeichnend ist, wenn man bedenkt, dass es den Künstlern darum zu thun war, mit der Landschaft so innig vertraut zu werden, dass sie ihr geheimes Walten bis auf den Grund erfassen konnten. Denn nicht damit wollten sie sich begnügen, das wieder zu geben, was auch das stumpfe Auge an der Natur sieht und der Verstand unterscheidet, sondern das, was ein sinniges Gemüth beim Anblick empfindet und was nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen liegt. Es ist das ungewisse verzitternde Spiel von Licht und Schatten, das gegenseitige Verhältniss der Lichttöne, das Feuchte und Dürre, die Frische des Morgens, die Schwüle des Mittags, das Schaurig-

heimliche der Dämmerung, der unendliche Wechsel der farbigen Erscheinung je nach Licht und Wetter. Der düstere Zug ist hier nicht mehr die Hauptsache; denn das ganze Naturleben scheint vor den Künstlern offen zu liegen. Der skizzenhafte formlose Charakter, den ihre Werke zur Schau tragen, ist dabei keineswegs die Folge eines genial flüchtigen Hinwerfens des Eindrucks, sondern verbirgt vielmehr ein höchst mühevolles Experimentiren hinter den zahlreichen Farbenlagen, die bis zum Relief pastos so lange übereinander gedeckt sind, bis die beabsichtigte Wirkung erreicht wurde.

Dass die romantische Plastik ungleich geringere Erfolge errang, als die Malerei, ist in der Natur dieser Kunst begründet und nicht blos in Frankreich ersichtlich. Namentlich die religiöse Bildnerei hatte nur die Wahl zwischen Reproduction oder Imitation mittelalterlicher Werke und der Uebertragung classischer Auffassung und Formgebung auf christliche Gegenstände. Die erstere tritt an den Restaurationen der gothischen Kathedralen Frankreichs und vorab von Notre-Dame zu Paris in der Weise auf, dass man die neuersetzten Werke nur durch den geringeren Grad der Verwitterung wie durch schwächere Innigkeit von den alten unterscheidet, und desshalb sich wohl kaum veranlasst sieht, nach ihren Urhebern, die ihnen ja doch keine Individualität verleihen wollten oder konnten, auch nur zu fragen. Es war freilich ein Glück für die Produktion in dieser Richtung, dass die nachgeahmten Vorbilder in Frankreich in der Regel auf einer beträchtlich höheren Stufe stehen als in Deutschland, wie Niemand in Abrede stellen wird, der etwa die Kathedralensculptur an Notre-Dame oder am Dom zu Chartres, welche durch ihre schlichte Empfindung und correkte Formgebung von der erst ungeschlachten, in der Spätgothik dagegen manieristisch übertriebenen Deutschlands sich sehr vortheilhaft unterscheidet, mit den Nürnberger Werken vor Peter Vischer vergleicht. Lag es jedoch schon in dem decorativen und unselbständigen Charakter der mittelalterlichen Sculptur, dass sich keine persönliche künstlerische Eigenart an derselben entwickeln konnte, so musste diess den Nachahmern noch fühlbarer werden, so dass fast nur untergeordnete Kräfte sich zu solchen Aufgaben bequemten. Nicht viel glücklicher war die

classicistische Weise in der religiösen Bildnerei. Unfähig die christliche Empfindung in die reine Form zu übertragen, blieb die Kunst nach wie vor äusserlich, akademisch, eintönig, langweilig. Davon liefern die zahlreichen Statuen in den Nischen rings um das Peristyl der Magdalenenkirche, von welchen vielleicht nur *Desboeufs'* S. Anna, *Chalouette's* Elisabeth, *Fouchéres'* Therese und *Danton's* Raphael eine Ausnahme machen, den sprechendsten Beweis.

Etwas günstiger waren die Verhältnisse der romantischen Profanplastik. Freilich berührten sich auch hier die Ausläufer des Classicismus zu unmittelbar mit dem Auftreten des entschiedensten Naturalismus, den das Haupt der modernen Plastik Frankreichs, *P. J. David von Angers,* geb. 1793, † 1856, frühzeitig epochemachend proclamirte, als dass für die Romantik noch viel Raum gewesen wäre. Doch bewegt sich *Fr. Rude*, geb. 1784, † 1855, wenigstens in seinen früheren Werken mit Anmuth in einer durch den Einfluss der italienischen Quatrocentisten wie der älteren Franzosen gemässigten Naturwahrheit. Die schlanke Mercurgestalt wie die fein und sinnig aufgefasste Jungfrau von Orleans*) würden erlauben, ihn als Romantiker zu bezeichnen, wenn nicht das Hochrelief am Arc de l'Etoile, den Ausmarsch von 1792 darstellend, durch die sich überstürzende Bewegtheit der ganzen Gruppe mit der darüberrasenden Bellona, noch mehr aber die bis zum Abstossenden naturalistische Gestalt Godefroy Cavagnac's auf dem Montmartrekirchhof zeigten, dass es dem Künstler mit jener Auffassung wenigstens nicht bleibender Ernst war. An seine ersteren Arbeiten gemahnt *F. J. Duret,* dessen »tarantellatanzender Neapolitaner« und »Winzer als Improvisator« zu den erfreulichsten Verbindungen von Naturstudium mit italienischen Vorbildern gehören. Neben ihm dürften aber nur noch *A. Ottin* (Petrarca's Laura), *Jaley* der Jüngere (das Gebet), *Faucon* (Connetable Duguesclin) und *M. Etex* unter anderen auch am Arc de l'Etoile beschäftigt, hier zu nennen sein.

Aehnlich wie mit der Plastik verhält es sich mit der romantischen Architektur. Frankreich, nicht blos die Wiege der Gothik, sondern auch das Land, welches diesen Styl in seiner Vollkommenheit ausgebildet hat, vermochte in der Wiedergeburt des romantischen Baustyls selbst noch weniger als Deutschland zu leisten, weil hier

*) Die erstere im Louvre, die letztere im Garten des Palais Luxembourg.

an das Verblühen des Classicismus die Neubelebung der französischen Renaissance sich ohne Unterbrechung anschloss. In Hinsicht auf archäologische Erforschung und Restauration des Vorhandenen zwar wurde in Frankreich so viel und selbst noch mehr geleistet, als irgendwo, wofür die berühmten Namen der Vertreter dieses Wissenschaftszweiges und der Restauratoren, vorab *E. Viollet-le-Duc*, dann *Lassus* und *Caumont* anzuführen genügen dürfte. Zu wirklichem Leben aber war die Romantik in der Architektur nicht zu erwecken, und es ist bezeichnend für die Verhältnisse, dass ein geborner Deutscher, *Gau*, aus Cöln zum Bau der Kirche S. Clotilde, des bedeutendsten neugothischen Werkes in Paris und Frankreich, berufen ward. Mit der romantischen Bewegung und deren Zeitalter hängen jedoch solche vereinzelte Schöpfungen überhaupt nicht mehr zusammen. —

Werfen wir schliesslich noch einen Blick auf die übrigen Länder Europa's, so mag es vielleicht am merkwürdigsten erscheinen, dass die englischen Maler trotz der grossen Vorliebe, welche britische Kunstfreunde den deutschen Romantikern und deren Schöpfungen entgegen brachten, und trotz der zahlreichen feudalen Reminiscenzen, welche die Inseln jenseits des Canals darbieten, von der ganzen Richtung mit Ausnahme der Stimmungslandschaft so wenig berührt wurden, dass sie nicht einmal in der Nachahmung der deutschen Vorkämpfer sich versuchten. Es erklärt sich dies indess vorzugsweise in dem Mangel an monumentaler Befähigung der Britten, während doch der Zug der romantischen Malerei vorwiegend auf's Monumentale ging. Dieser Mangel aber erscheint dadurch bedingt, dass der englische Cult die religiöse Malerei, welche er einige Jahrhunderte früher sogar rausam verfolgte, auch in toleranteren Zeiten keineswegs ermuthigte und beschäftigte, und dass das Königthum selbst im Gegensatz zu dem französischen in seinem Auftreten einen mehr privaten Charakter hatte. Dadurch wurde der englischen Kunst, welche übrigens die bedeutendsten Kräfte, die sie je besass, vom Auslande bezog, eine fast ausschliessend häusliche und Cabinetskunst, die über Porträt, Genre, Landschaft, Thierbild und Stillleben nicht leicht hinausging und desshalb mit besonderer Vorliebe die ihr angemessenste Technik, das Aquarell, pflegte.

Plastik aber schien in England während der Periode der Roman-

tik für Westminster und S. Paul in London allein zu existiren, und hier herrschte die Allgewalt der Flaxmann'schen classicistischen Tradition bis Gibson (1791—1866) herab. Was nebenher für Kirchhöfe oder die Schlösser der Peers von britischen Händen gefertigt abfiel, ist theils unbedeutend, theils in demselben Geiste geschaffen; Ehrenstatuen in den Städten und selbst in London gehörten aber zu den äussersten Seltenheiten. Als endlich die Lust an den Letzteren begann, warf man sich sofort einem trockenen und prosaischen Naturalismus in die Arme, der im schroffsten Gegensatz zu der üppigen Leidenschaftlichkeit des naturalistischen Meissels Frankreichs stehend weit unkünstlerischer und unerquicklicher wirkt als jener. Auch in diesem Gebiete, welches überhaupt gegen die Anschauungen dieser Periode sich am sprödesten verhält, ging daher die Romantik fast spurlos an England vorüber.

Dagegen lag es nahe, in der Architektur sich zu entschädigen und der nicht bloss in Deutschland, sondern in Europa eingetretenen Anschauungsveränderung auf diesem Gebiete um so reichlicher Rechnung zu tragen. Denn die Gothik war noch kaum aus dem Gedächtniss gerathen, ja sie war sogar praktisch, wie die antike Tradition in Italien, überhaupt nie gänzlich unterbrochen worden. In der englischen Gothik hatte der Britte einen eigenen nationalen Ausdruck gefunden und er griff daher mit (berechtigtem) Stolz und neuem Feuer wieder darauf zurück. Wird aber die Brauchbarkeit, d. h. die allseitige Verwendbarkeit eines Styles bei dessen Wahl allerwärts in's Gewicht fallen, so war besonders der Engländer empfänglich für den Vorzug, der in seinen etagenfähigen gedrückten Spitzbogen wie in seiner bei aller Oekonomie schmuckfähigen Holzbedeckung anstatt der Gewölbe lag. Und nicht blos an neuen Kirchen und Kapellen begann die Gothik wieder aufzuleben, sondern auch an öffentlichen Profangebäuden wie an Schlössern. Am thätigsten wirkte hiefür (auch schriftstellerisch) *Pugin*, Englands Viollet-le-Duc. Als das glänzendste Denkmal dieser Renaissance der Gothik aber erhebt sich das von *Barry* geschaffene grossartige Parlamentsgebäude neben Westminster, in seiner Ueberwucherung durch Blindmaasswerk leider zu stark an den sogenannten »Tudor-style« des benachbarten Henry VII. Chapel sich anlehnend.

Dass von dem classischen Apenninenland die Romantik perhorrescirt wurde, ist bereits erwähnt worden. Kaum zu erwähnen

nöthig aber ist, dass sich Spanien den neuen Anschauungen gegenüber still verhielt, wie es sich auch wohl noch lange Jahre nicht zu reger künstlerischer Thätigkeit wird aufraffen können, selbst wenn es ihm bald vergönnt sein sollte, ein Ende seiner blutigen Wirren zu finden. Das östliche Europa aber fing bereits an, von der freilich oft despotischen Mühe, welche sich die Czaaren mit der Civilisation ihres zurückgebliebenen Volkes gegeben, Früchte zu zeigen. Für romantische Anschauungen fehlte übrigens den Russen die geschichtliche Grundlage, und der Versuch, ihren abgelebten Byzantinismus, welcher in der religiösen Malerei durch die classicistische Schulung auf der Petersburger Akademie keineswegs beseitigt worden war, durch das Aufpfropfen präraphaelitischer Reiser wieder zu verjüngen und neu zu beleben, fällt erst in etwas spätere Zeit. Das bedeutende realistische und coloristische Talent der östlichen Völker, von welchem neuestens die Polen so bewundernswerthe Proben ablegen, drängte aber vom Classicismus sofort zur entschiedenen Cultur der Farbe und der Realität, als deren Bahnbrecher der mit Recht gefeierte *C. Brülow* 1799—1852 zu nennen ist. Obwohl nun die Stoffe dieses nach der Antike und dann im Studium Raphaels herangebildeten Künstlers, wie »der letzte Tag von Pompeji«, »Ines de Castro« u. A. nicht ohne romantische Färbung sind, so stellt sich Brülow doch mehr als ein russischer Bièfve denn als eigentlicher Romantiker dar. Dasselbe gilt von einem seiner hervorragenderen Schüler, *Moller*, geb. 1812, trotz seiner Hinneigung zu religiösen Darstellungen. Die Plastik aber lag im Osten seit Falconet's Hingang ganz darnieder oder vegetirte in classicistischem Scheinleben, in luxuriösem Stempelschnitt u. s. w. fort. Wenn man aber das, was in Architektur geleistet wurde, einen Aufschwung nennen kann, so beruhte dieser nicht auf romantischer Grundlage, indem man sich etwa bestrebte die alte byzantinische und moscowitische Tradition systematisch neu zu beleben und etwa mit den übrigen mittelalterlichen Stylen Europa's in organischen Zusammenhang zu bringen, sondern in der sofortigen Heranziehung der Renaissance, welche sich zu der Allianz mit dem alt einheimischen Style bequemen musste. Noch weniger Eigenartigkeit konnte sich entfalten, wenn man geradezu auf die italienische Hochrenaissance zurückging, ohne die eigene Ueberlieferung weiter zu berücksichtigen, wie diess in der Kathedralkirche zu Petersburg geschah, deren Architekt, der Russe *Waronchin*, seine Aufgabe rein

bramantesk gefasst hatte. Das hervorragendste wurde indess Ausländern übertragen. Ein Franzose, Montferrand, baute die imposante Isaakkirche, während unserem Klenze der Um- und Neubau des Palastes der sog. Ermitage zufiel. — In beiden Fällen kann selbstverständlich von russischer Kunst keine Rede sein.

# DRITTES BUCH.

## Die Glanzzeit der deutschen Kunst.

---

# Erstes Capitel.

---

## Das Düsseldorfer Direktorat des Cornelius und Kronprinz Ludwig von Bayern.

„Auf Wiedersehen in Deutschland!« hatte Kronprinz Ludwig als Lebewohl den deutschen Künstlern zugerufen, durch welche ihm am 29. April 1818 in der Villa Schultheis vor Porta del Popolo ein nicht blos künstlerisch glänzendes, sondern von Vertrauen und freudiger Hoffnung ungewöhnlich erregtes Abschiedsfest veranstaltet worden war. Der scharfsichtige und kunstsinnige Fürst, der den Arbeiten im Bartholdysaal, wie den Vorbereitungen der Malereien der Villa Massimi mit dem grössten Interesse gefolgt war, hatte aus denselben, wie aus dem Verkehre mit den daran schaffenden Künstlern die Bedeutung erkannt, zu welcher sich die deutsche Künstlergenossenschaft bei entsprechender Förderung entwickeln konnte, und sich den besten Erwartungen hingegeben, dass es durch sie zu einem Wiederaufleben wahrer und monumentaler Kunst kommen werde. Der letzteren aber bedurfte der erhabene Gönner; denn seinen kunstliebenden Geist beschäftigte schon seit den napoleonischen Kriegen eine Fülle von monumentalen Plänen, für welche er auch bereits einen begabten Architekten gewonnen hatte und mit welchen (durch die Erbauung der Glyptothek) sogar schon der Anfang gemacht worden war. Seit einem Jahrzehent der Sammlung von Antiken sein hauptsächliches Augenmerk widmend, hatte der Prinz, von den

kriegerischen Zeitläuften und der hiedurch veranlassten Auflösung mancher Privatsammlung, von erwünschten Zufällen (Aegineten) und der lebhaften Mithülfe einsichtiger Agenten (M. Wagner) begünstigt, Erwerbungen zu Stande gebracht, wie sie sonst einem Jahrhundert selbst mit doppelten Mitteln kaum gelingen dürften. Von Haus aus Classicist war er indess nicht einseitig in Antikenverehrung befangen; der Geist der Romantik hatte auch ihn berührt und den patriotisch-christlichen Sinn in ihm geweckt, den seine damaligen Gedichte athmen. Von der umfassendsten Empfänglichkeit für alles Schöne und Gute belebt, nährte er desshalb nicht bloss den egoistischen Wunsch, alle Kräfte zur Ausführung seiner Ideen an sich zu ziehen, sondern für Deutschlands wiedererstehende Grösse glühend, freute er sich des Gedankens, dass der von der Künstlerschaar in Rom gelegte Same für ganz Deutschland fruchtbar würde, und dass jene Kunstapostel, unter welchen er, wie bekannt, den »eiferglühenden« Cornelius mit Paulus, und Overbeck, den Mann des »kindlichen Gemüthes«, mit Johannes verglich, die neue Kunst in alle deutschen Lande gelangen werde.

„Und mit seinen lebensfrischen Aesten
Wölbt der Baum sich über Deutschland ganz,
Und von Nord nach Süd, von Ost nach Westen
Wird die Heimat überstrahlt von Glanz.“ *)

Für sich hatte er zunächst Cornelius erwählt und — im entscheidenden Augenblick, ehe Niebuhr dessen Berufung in preussische Dienste durchsetzte, gewonnen. Universell angelegt, wie der Prinz, musste dieser ihm als die passendste Persönlichkeit zur Verwirklichung seiner monumentalen Pläne, wie zur Begründung eines Neuaufschwunges der wie an allen deutschen Akademien, so auch in München abgelebten Kunst erscheinen. Ueberdiess konnte es dem Kronprinzen nicht entgehen, dass er unter den deutschen Malern, von welchen eine grosse Zahl Convertiten und der Antike abgewandt, keinen finden könne, welcher sich für seine in erster Linie in's Auge gefasste Aufgabe, die Empfangsäle der Glyptothek wie natürlich mit classischen, auf den Inhalt bezüglichen Malereien auszustatten, mehr eignen und sich ihnen, so wie der Erwählte mit ganzer Liebe und

*) Aus dem Gedichte „Den deutschen Künstlern zu Rom im Jahre 1818 von Ludwig, Bayerns Kronprinz.“

von Herzen widmen würde. Cornelius hatte sich sogleich und mit Begeisterung bereit erklärt: der Gedanke im deutschen Vaterlande wirken und seine Kunst einem öffentlichen Raume weihen, damit aber das seit Jahren höchste Ziel seiner Wünsche erfüllen zu können, hatte ihn förmlich elektrisirt. Die Arbeiten für den Dantesaal der Villa Massimi blieben liegen und wurden nicht ohne schmerzliches Bedauern des edlen Marchese auf Cornelius' Rath an Ph. Veit und J. Koch überwiesen; statt der Divina Comedia aber wurde Hesiod's Theogonie aufgeschlagen, um zu den Compositionen für den Göttersaal der Glyptothek das Material zu liefern. Ein Jahr nach der Abreise des Kronprinzen waren die Vorarbeiten hiefür schon so weit gediehen, dass der Künstler dem Drängen seines fürstlichen Gönners folgen konnte und nach kurzem Studienaufenthalt in Florenz und Venedig (Anfangs September 1819) in München eintraf.

Erst jetzt hatte sich die preussische Regierung auf ein eindringliches Schreiben Niebuhr's vom 5. Juni entschliessen können, ihn für die Direktorsstelle an der Akademie zu Düsseldorf in Aussicht zu nehmen und mit dieser ihm zugleich das Anerbieten zu machen, sich an der Ausmalung des neuerbauten Schinkel'schen Schauspielhauses zu betheiligen. Es wäre vielleicht nicht ohne wichtige Folge für die lokale Entwicklung der deutschen Kunst gewesen, wenn wie der Künstler in seinem Antwortschreiben*) fast bedauernd hervorhebt, diese Berufung auch nur um einen Monat früher erfolgt wäre und den Meister noch in Rom getroffen hätte. Doch jetzt hielt sich der Künstler, den der Kronprinz sehr befriedigt über die mitgebrachten Entwürfe auf's Huldvollste empfangen, bei »Gewissen und Ehre« für gebunden und lehnte desshalb das Anerbieten ab, im Berliner Schauspielhause neben W. Schadow, Kolbe, Dähling und W. Hensel, welche zum Theil eine ihm weniger zusagende ältere Richtung verfolgten, zu malen, womit verglichen ihm überdiess die abgerundete Aufgabe in der Glyptothek ungleich zusagender erscheinen musste.

Das ihm angebotene Direktorium zu Düsseldorf aber vermochte er nicht von der Hand zu weisen, obwohl die Anwartschaft auf P. v. Langer's Stelle zu München, welche durch das hohe Alter des Direktors sehr nahegerückt erschien, ihm unzweideutig eröffnet worden war: denn es reizte ihn unwiderstehlich in seiner Heimatstadt das

*) Vom 29. October 1819. Förster, Cornelius I. S. 226.

reformatorische Werk zu beginnen, das ihm nicht minder am Herzen lag, wie die eigene Kunstthätigkeit. Es musste ihm übrigens zweifelhaft erscheinen, ob die preussische Regierung auf seinen etwas gewagten Vorschlag, seine Wirksamkeit dort und in München so zu verbinden, dass er für die nächsten Jahre den Winter in Düsseldorf, den Sommer bei seinem Werke in der Glyptothek zubringen würde, eingehen werde. Da jedoch die massgebenden Persönlichkeiten in Berlin einerseits zugeben mussten, dass die Thätigkeit des Meisters in der rheinischen Kunststadt erst nach vollzogenem Umbau des Akademiegebäudes zu vollem Umfange ausgedehnt werden könne, anderseits aber die Erspriesslichkeit seines Anerbietens, in den Sommermonaten seine hervorragenderen Schüler an den Münchener Malereien beschäftigen zu wollen, nicht verkennen konnten, vielleicht auch weil, wie diess seit der Geschichte mit den sibyllinischen Büchern in der Welt keine seltene Erscheinung, die Werthschätzung des Gewollten mit der zunehmenden Schwierigkeit es zu besitzen, gewachsen war, so erfolgte schon vier Wochen nach Absendung der Antwort des Meisters bereits seine Bestallung als Direktor zu Düsseldorf unter Urlaubsbewilligung für die zwei folgenden Sommer.

So war der Regenerator zugleich für die zwei Kunststädte gewonnen, welche denn auch die beiden Stätten wurden, an denen sich die Glanzperiode der deutschen Kunst entfalten sollte. Ende Januar 1820 folgte er einer Einladung nach Berlin zum Zweck der Vereinbarung der Reorganisation der Düsseldorfer Schule, fand jedoch bei einer dort veranstalteten Ausstellung seiner Entwürfe nicht allzugrossen Beifall; auch die angebahnten Verhandlungen wegen der vorzunehmenden Neueinrichtungen in Düsseldorf gediehen nach seiner Rückkehr ein volles Jahr lang zu keiner weiteren Reife, indem sich das Project dazwischen schob, die Düsseldorfer Akademie nach Cöln zu verlegen. Dass Cornelius, durch die missverstandene Verschleppung sehr herabgestimmt, daran dachte, auf seine Wirksamkeit in der Rheinstadt ganz zu verzichten, beweist ein Brief an Overbeck*), in welchem er bei diesem anfragte, ob er keine Lust habe die Stelle zu übernehmen, für welche er ihn dann befürworten wolle. Mittlerweile waren doch die Haupthindernisse in Düsseldorf beseitigt worden und Freund Mosler, dessen Berufung als Professor und Stellvertreter

*) Vom 10. Mai 1821. Förster a. a. O. I. S. 245.

der Meister erlangt hatte, war in den Vorbereitungen so weit vorgeschritten, dass Cornelius im Oktober 1821 sein Amt in seiner Heimatstadt antreten konnte.

Die Verzögerung war für München nicht ohne Vortheil; ein grosser Theil der Decke des Göttersaals nebst der »Unterwelt« war vollendet und die zu der Ausführung herangezogenen Gehülfen *J. Schlotthauer* und *Cl. Zimmermann* hatten sich bereits tüchtig in den Geist des Meisters oder wenigstens in die Arbeit gefunden. Der erstere, geb. zu München 1789, † 1869 daselbst, war aus Langer's Schule zu Cornelius übergetreten, und hatte diesem bei treuem Eingehen auf die Auffassung des Meisters, in der Glyptothek 10 Jahre lang durch seine geschickte Hand und namentlich technische und coloristische Bildung, womit er die incunable Frescomalerei wesentlich förderte, grosse Dienste geleistet. Nicht geringere Cl. Zimmermann, geb. 1788 zu Düsseldorf, † 1869, der als Schüler Langer's diesem 1808 nach München gefolgt und seit 1815 als Lehrer an der Malerschule zu Augsburg thätig gewesen war, von 1820 an aber in der Glyptothek sich zum Akademieprofessor und zu mehr selbständiger Thätigkeit emporarbeitete, in welcher wir ihn auch noch finden werden. Einzelnes wurde mehr gelegentlich von Freunden gemalt, wie von dem mit Pinsel und Säbel gleich tüchtigen Kriegsgenre- und Landschaftsmaler, General *C. W. v. Heideck*, geb. 1788 zu Saaralben in Lothringen, † 1861, welcher die schönen Pferde an Apollo's Sonnenwagen und etwas später von *H. Hess*, der das Bild von Apollo und Daphne ausführte. Auch die beiden ersten Schüler des Meisters, die ihm von Berlin zugesandten bisherigen Schüler Kolbe's, *C. Stürmer*, geb. 1801, und *H. A. Stilke*, geb. 1805, hatten bereits ihre Thätigkeit begonnen, während mit drei anderen von der Regierung gewählten Düsseldorfer Stipendiaten weniger gedient war.

Der sich rasch verbreitende Ruf von der Gediegenheit dieser Arbeiten verfehlte nicht bei des Meisters Amtsantritt in Düsseldorf sofort seine Wirkung zu äussern. Zu den einheimischen Eleven, von welchen *C. Schorn*, geb. 1803, † 1850 zu München und der frühzeitig vielversprechende *A. Eberle*, geb. 1806, † 1826 zu Rom, zu nennen sind, von welchen aber der erstere bald für einige Zeit in die Ateliers von Gros und Ingres nach Paris übertrat, gesellten sich mehre tüchtige auswärtige Schüler, worunter nicht blos die bereits genannten Stürmer und Stilke, sondern auch *W. Röckel* aus Schleissheim,

geb. 1804, † 1843, und *J. Götzenberger* aus Heidelberg, geb. 1800, † 1866, einer der Lieblingsschüler des Meisters, dessen Arbeiten er sogar wie seine eigenen achtete*), und den er als Reisebegleiter bevorzugte. Auch *W. v. Kaulbach*, geb. 1805 zu Arolsen, erschien in diesem oder dem folgenden Jahre im Modellsaal und bald nach ihm siedelten von der Dresdener Akademie nach Düsseldorf über *C. Hermann* aus Dresden, geb. 1799, der sich im Göttersaal zu München die volle Zufriedenheit des Meisters erwarb, und *H. Anschütz* aus Coblenz, geb. 1805, welche alle wir später noch in eigenen Arbeiten bethätigt finden werden. Zu diesen hatten sich, nachdem Cornelius erst zwei Winter in Düsseldorf gewirkt, noch *Chr. Ruben* aus Trier, geb. 1806, *Th. Schilgen* aus Osnabrück, geb. 1792, † 1857 und *E. Förster* aus Altenburg, geb. 1800, gefunden; später *Ph. Foltz* aus Bingen, geb. 1805, *G. Gassen* aus Coblenz, geb. 1807 und *A. Richter* aus Dresden, geb. 1801, von welchen allen später noch selbständige Arbeiten zu erörtern sein werden, während *P. App* aus Darmstadt, *E. Schäffer* aus Frankfurt, *Bagda* aus Coblenz und *Ascher* aus Hamburg wenigstens erwähnt werden müssen. Doch waren die Schwierigkeiten noch immer so gross und deren Lösung von oben so zögernd, dass der Künstler, als das preussische Ministerium im Kanzleistyl anordnete, er habe von 1823 sein Amt ohne fernere Unterbrechung (durch die Münchener Arbeiten) zu versehen, freimüthig erklärte, er wolle lieber auf alles andere als auf die Vollendung des Glyptothekwerkes verzichten. Nun fand er wieder willfährigeres Entgegenkommen, und mit dem Winter 1823 entfaltete seine Schule bereits eine Rührigkeit, wie sie die Rheinstadt vorher wohl nie gesehen.

Freilich war Düsseldorf damals weniger Akademie als Cornelius-Schule, und ihr Haupt weniger Direktor als Meister, um welchen sich die Schaar der Jünger mit begeisterter und doch wieder familiärer Hingebung drängte. Alles Reglement fiel und mit den Theorien war es vorüber, Lehren und Rath des Hauptes dagegen, unsystematisch und mehr gelegentlich hingeworfen, eingestreut in

*) Er liess ihn nicht blos an den Cartons mitzeichnen, sondern überliess ihm eine Fürst Radziwill'sche Bestellung ganz; auch hat sich eine von Cornelius als sein Werk abgegebene Madonna neuerlich als Arbeit Götzenberger's erwiesen.

gemeinsame Arbeit wie in unterhaltende Gespräche, wirkten wahrhaft orakelhaft auf dem empfänglichen Boden. Auch die von Cornelius nach Düsseldorf gezogenen Lehrer, der Kupferstecher *Mosler* und der Maler *Wintergerst*, standen ganz unter seinem Einfluss und waren die treuen Dolmetscher seiner Intentionen. Kein Wunder, dass in Kurzem die ganze Schule wie aus einem Gusse dastand. Von jedem Besuch, den die Schüler in des Meisters Atelier machten, wo ein Carton nach dem anderen für die Glyptothekfresken entstand, kehrten sie angeregt, geläutert zurück, angefeuert durch das ernst freundliche Wort, das Cornelius an jeden zu richten wusste, und befestigt in dem Wunsche nach demselben Ziele zu streben. Es gab aber für den Meister nur ein Ziel: die monumentale Kunst. Diese fasste er jedoch keineswegs in einen engbegränzten Rahmen, sondern betrachtete Antike, Sage, das religiöse Gebiet und die Geschichte als ebenbürtig. Der Romantiker ward jedoch so ziemlich abgestreift und der heidnische wie der christliche Himmel in gleiche Rechte eingesetzt. Auch von einem Anlehnen an eine bestimmte Kunstrichtung war keine Rede mehr. Tüchtige Naturstudien sollten das Mittel sein, die Ideen zum Ausdruck zu bringen, sonst empfahl er besonders die Antike und die grossen Cinquecentisten als Correctiv. Auf die Antike namentlich wies er als auf das wirksamste Gegengift gegen romantische Abirrungen und die magere Sentimentalität jener Zeit »gegen Madonnensucht und Undinenschwärmerei«. Hinsichtlich der Stoffwahl rieth er im Allgemeinen von Dichterillustrationen ab. »Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei und muss sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter, das ganze Leben muss von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir selbst dichten und nicht für uns dichten lassen . . . Scenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muss sich dessen schämen.« Wenn er sie selbst einst ausgeübt, meinte er, so geschah es nur, weil es der einzige Weg war, dem Leben sich zu nähern, welchem Dichter und Tonkünstler näher stünden als Maler. Nun die Bahn gebrochen sei, bedürfe es dessen nicht mehr, um seine selbständigen Ideen zu entwickeln. Gegen andere Kunstgattungen in der Malerei aber verhielt er sich bis zur Ungerechtigkeit abwehrend, selbst gegen die Landschaft, vornehmlich aber gegen das Genre. Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei erklärte er denn auch noch später

für überflüssig*). Die Gattungsmalerei sei »eine Art von Moos oder Flechtengewächs am grossen Stamme der Kunst.« Kein Fachwerk! rief er dann aus, die Kunst duldet keine Trennung, sie ist ein Ganzes und kann nicht stückweise erfasst werden. Die Genremaler und andere nannte er die Fächler, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint, sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten; sie seien immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst. Der Künstler solle zwar seine Freude an dem ihn umgebenden Leben haben, er solle daran lernen und studiren, aber es dann in Fleisch und Blut verwandeln und zu brauchen wissen; nicht Knecht, sondern Herr und Besitzer des Zufalls sein. Das Leben habe nicht nur materielle Wahrheit, es habe auch Poesie. Die Poesie des Lebens müsse ergriffen werden. Was dann die künstlerische Ausdrucksweise betrifft, so lehrte er eine charakteristische, energische und selbst bis zur Härte kräftige Sprache, wobei er Gelegenheit hatte an den Glyptothekcartons zu zeigen, wie er selbst das Hünen- und Reckenhafte seines Faust- und Nibelungencyclus zum Heroischen zu verklären vermochte. Es war freilich kein Heroenthum im Sinne der spätgriechischen und römischen Kunst, wie es aus der durch unsere Museen vermittelten plastischen Anschauung in unsere Vorstellung übergegangen, sondern so wie es seine eigene künstlerische Phantasie sich unmittelbar aus den Dichtern gestaltet hatte und daher bei einiger Rücksichtslosigkeit in der Linienführung und Formgebung kräftig und gesund und frei von aller conventionellen Abschwächung. Eleganz und Weichlichkeit war dem Künstler in gleicher Weise verhasst, das Weibliche daher zurücktretend und nicht selten misslungen. Das letztere besonders da, wo das Reizende, Anmuthige und behagliches Dasein darzustellen war, während der Künstler wohl im Stande war, wenn es galt einen kräftigen Charakter mit grossartiger Geberde auch in Frauengestalten zu geben, Unübertroffenes, vielleicht Unübertreffliches zu leisten. Auch die Farbe war für ihn von hoher Bedeutung insoferne, als sie die Charakteristik unterstützte, mithin vorzugsweise die Lokalfarbe, während das Malen im engeren Sinne mit Rücksicht auf harmonisches Ensemble, Lichtwirkung, concentrirte Effekte, Stimmung und Illusion ihm als vorzugsweise

*) Brief des Cornelius an König Ludwig vom Dezember 1825, abgedruckt bei Förster a. a. O. S. 367.

sinnreizend mit monumentaler Auffassung nicht vereinbar schien und desshalb vernachlässigt ward*). Für ihn war die Kunst eine Sprache nicht Musik, und was die letztere betrifft, so ist es bezeichnend für das Verhältniss der beiden grossen Zeitgenossen Ingres und Cornelius, dass der erstere, welcher der technischen Durchführung, dem Malen, eine so grosse Aufmerksamkeit schenkte, Beethoven begeistert verehrte, während sich der letztere mit Männergesang begnügte.

Die heroische Grossartigkeit des Meisters war nun allerdings weder abzusehen noch zu lernen; doch der Ernst der Auffassung, die schlichte Kraft und Wahrheit der Darstellung ging auf alle in auffallender Gleichartigkeit über. Ph. Foltz, einer seiner bedeutendsten Schüler, bekannte dem Verfasser, dass er die Hand der Einzelnen unter den Werken des damaligen Corneliuskreises nicht zu unterscheiden vermöge; sie hätten alle gleich, cornelianisch gearbeitet. Es war eben wieder Schule im strammsten Sinne des Wortes und in der früheren Zeit wenigstens die Abhängigkeit ihrer Angehörigen von dem Meister unbedingt. Um so leichter war es bei cyklischen Werken über die Kräfte zu disponiren, wozu sich denn auch, nachdem die Schule nur einige Winter bestanden hatte, mehrfache Gelegenheit darbot.

Mit der Ausmalung der Bonner Aula, eines wüsten, aller architektonischen Gliederung baren Raumes in dem einstigen chur-cölnischen Schlosse, der jetzigen Universität, ward auf Anregung der Regierung der Anfang gemacht. Es sollten die vier Fakultäten in allegorischen Darstellungen, umringt von den Hauptvertretern derselben, nach Art der raphaelischen Gemälde in der Stanza della segnatura ausgeführt werden. Der Meister konnte wie ein General über die ausführenden Hände verfügen und ernannte förmlich Hermann, Götzenberger und Förster für diese Arbeit. In der That ist Hermann's »Theologie« von den von Götzenberger gemalten übrigen Fakultäten nach Auffassung und Technik kaum zu unterscheiden,

*) Das oft gerügte „Malen“ des Meisters war überhaupt weniger Schwäche als bewusste und gewollte Eigenart. Bezeichnend für seine Abneigung gegen Malerei im Sinne der Neueren mit Berücksichtigung von Beleuchtungseffekten u. dergl. ist die Aeusserung, welche er bei einem Besuche in Riedel's Atelier in Rom machte, als dieser den Meister um ein Urtheil über eines seiner sonnenbeschienenen Mädchen bat: „Sie haben vollkommen das erreicht, was ich mein Leben lang mit grösster Anstrengung vermieden habe.“ Förster II. S. 128.

noch weniger der von Förster gemalte Antheil und das vorübergehende Eingreifen Kaulbach's; höchstens eine Abnahme des reichen Ornamentes dürfte seit Förster's Rücktritt zu bemerken sein. Ist nun freilich unleugbar, dass bei dem Gedanken an die raphaelischen Schöpfungen das etwas Mühsame und Gesuchte, die Härte der Stellungen und Bezüge unangenehm berühren, ebenso das Unharmonische des Colorits, so ist doch unbedingt die gewiss bedeutende Arbeit unterschätzt worden, welche an sich und ohne den gefährlichen Vergleich mit Raphael alle Achtung verdient. Aller darauf verwandte und wirklich bewundernswerth hingebende Fleiss aber vermag die Ungunst des Raumes nicht zu besiegen, welcher trotz der vier grossen und figurenreichen Gemälde, die jedoch nicht die Hälfte der Wände bedecken und die Decke völlig leer lassen, in seiner erschreckenden Kahlheit natürlich ungünstig auf die Gemälde zurückwirkt, wie immer ungenügende Architektur auf die ihr dienende Schwesterkunst.*)

Ein noch ungünstigeres Geschick waltete über einem zweiten Unternehmen, dem jüngsten Gericht für die Decke des Assisensaales zu Coblenz, welches Stilke und Stürmer unter Beihülfe von Anschütz übertragen war. Denn schon der Vollendung nahe, wurde die Arbeit, vielleicht wegen des in den Himmel versetzten Luther, angeblich aber aus akustischen Gründen, eingestellt und verdeckt, und wohl schwerlich später (1842) wieder von der Verschalung befreit und vollendet**), denn sie ist jetzt dergestalt vergessen, dass der Verfasser 1872 im Gerichtsgebäude Niemand finden konnte, der darüber auch nur die geringste Auskunft zu geben vermochte. Die erste Privatbestellung gerieth sogar schon bei den Anfängen wieder in's Stocken. Der Reichsfreiherr v. Stein wünschte nemlich einen Saal seines Schlosses zu Cappenberg mit historischen Fresken auszustatten, Stilke hatte aber erst einen Carton vollendet, als der edle Besteller der Verzögerung müde, seinen Plan änderte. Von den Fresken, die Baron Plessen für sein Schloss bei Düsseldorf verlangt hatte, wurden zwei vollendet, Apoll unter den Hirten und das Urtheil des Midas, gemalt von Röckel und App, während die Bestellung des Grafen Spee für Heltorf bei Düsseldorf zunächst wieder suspendirt wurde,

*) Die Cartons der Gemälde befinden sich in der Kunsthalle zu Carlsruhe.
**) *Hagen*, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin 1857. I. 199.

mehrere andere aber, wie die des Grafen Hompesch und des Göttinger Universitätssenats überhaupt nicht über die Einleitungen hinaus gediehen. Wohl entstanden einige Altargemälde für Landkirchen in Westphalen, von Eberle, Kaulbach und Ruben; allein man schenkte diesen, als den vielleicht am wenigsten bereiften Arbeiten, weniger Aufmerksamkeit, denn auch der nachmals grösste Meister unter den genannten, welcher damit seine ersten Thaler verdiente, liess bei seinem ersten Auftreten die Löwenspur noch nicht zurück*).

Wenn aber auch an jenen Unterbrechungen Willensänderungen der Besteller, Verzögerungen der Künstler und mancherlei Umstände einen Theil der Schuld trugen, so wurden sie doch hauptsächlich durch einen schon längere Zeit vorbereiteten Schlag veranlasst, der die junge rheinische Kunstschule traf, nemlich durch den Abgang des Meisters aus Düsseldorf. Der Kronprinz von Bayern hatte schon wiederholt angedeutet, wie sehr er es wünschte, dass Cornelius nicht blos als ausübender Künstler, sondern auch als Haupt der Kunstschule seiner künftigen Residenzstadt angehöre. Der Akademiedirektor v. Langer musste ihm als ein Hemmschuh für allen Kunstaufschwung erscheinen, und er würde dessen Pensionirung bei dem Könige Maximilian I. sofort betrieben haben, wenn der Meister der Glyptothekmalereien nicht vorläufig durch seine Stellung als Direktor zu Düsseldorf gebunden gewesen wäre. Cornelius, von dem Vorhaben des Prinzen unterrichtet, hatte allerdings die Kenntniss desselben benutzt, um seinen Wünschen der vorher etwas spröden preussischen Regierung gegenüber mehr Nachdruck zu geben**); allein er hatte darauf so liberale Zugeständnisse erlangt, dass damals, wie er selbst dem Kronprinzen erklärte, eine Auflösung seines Verhältnisses zum preussischen Staate seinerseits »eine sein Gewissen und guten Ruf auf immer befleckende Ungerechtigkeit« gewesen sein würde. Als aber Langer am 6. August 1824 starb und die Besetzung

*) Verfasser sah vor einigen Jahren bei Schulte in Düsseldorf eine seiner frühesten Arbeiten, einen die Mannasammlung darstellenden Carton, auf welchem von dem eigenen Styl Kaulbach's noch wenig zu entdecken war, dafür um so mehr entlehnte Reminiscenzen, wie an Gott Vater die Maske von Otricoli, an den Israeliten Memling'sche Typen und in der Frau mit dem Kinde, welche einen Korb auf dem Kopfe trägt, die wassertragende Frauengestalt des raphaelischen Incendio.

**) Schreiben vom 20. November 1822.

seiner Stelle dadurch unaufschiebbar wurde, drang der Prinz ernstlich auf einen Entschluss des Künstlers. Die Wahl konnte nicht schwer sein. Einerseits stand noch für lange Jahre die für die damalige Zeit beschwerliche Verlegung des Aufenthalts von Düsseldorf nach München während der Sommermonate in Aussicht verbunden mit der Schwierigkeit von Jahr zu Jahr hiezu Urlaub von der preussischen Regierung zu erbitten. Ferner erschwerte fühlbarer Mangel an Kunstmitteln seit der Ueberführung der Düsseldorfer Gallerie in die bayerische Hauptstadt den Unterricht im Malen; endlich war die Gelegenheit zu monumentaler Thätigkeit für die Schule in der rheinischen Provinzialstadt jedenfalls verhältnissmässig geringer und das Interesse der Regierung daran augenscheinlich nur ein untergeordnetes. Anderseits lockte München den Künstler durch die erwünschte einheitliche Thätigkeit als schaffender Künstler und als Lehrer; die aufblühende Residenz bot schon damals einen Reichthum an Kunstsammlungen, wie keine andere Stadt Deutschlands, und der Kronprinz hatte schon wiederholt angedeutet, dass die Glyptothek nur der Anfang einer Reihe von Kunstschöpfungen in der süddeutschen Hauptstadt sein sollte. Ueberdiess stellte sich der Prinz der Kunst mit einer Wärme gegenüber, welche in den Briefen an Cornelius wie Leidenschaft herausloderte, und anstatt der bureaukratischen Zurückhaltung der preussischen Regierungsorgane so lebhaftes Interesse für deren Entwicklung bekundete, wie es den Meister selbst beseelte. Dennoch entschloss sich Cornelius schwer; sein edles Gemüth liess ihn die Aufkündung in Berlin wie einen Akt der Unredlichkeit erscheinen, zumal er sich als preussischer Unterthan doch seiner Regierung näher verpflichtet fühlte. Er hätte daher vielleicht auf die ungleich grösseren Vortheile seiner Münchener Stellung verzichtet, wenn nicht die schwere Krankheit seiner Gemahlin, einer Römerin, die sich wenigstens näher nach dem Süden sehnte, und »von einem entschiedenen Widerwillen gegen Düsseldorf verzehrt ward«, den Ausschlag gegeben hätte. Er erbat und erlangte daher huldvolle Entlassung und traf im Sommer 1825 mit seinem gesammten Hausstande in München ein.

Ehe er jedoch — schweren Herzens — seine junge Schöpfung in Düsseldorf verliess, gab er sich alle Mühe, ihren Bestand in der von ihm begründeten Richtung zu sichern. Da er auf ein Eintreten Overbeck's, welches er übrigens nach seinen Grundsätzen auch nicht

als vollen Ersatz betrachten konnte, nach der Ablehnung seiner früheren Anerbietung nicht hoffen durfte, so empfahl er J. Schnorr als Amtsnachfolger. Es ist keine Frage, dass er damit die geeignetste Kraft genannt, um die Schule in seinem Sinne fortzuführen. Allein die Anschauung der Regierung und wie es scheint des Königs selbst war eine andere. Ich kann mich nun nicht jenen anschliessen, welche glauben, man habe in einiger Verstimmung über die Kündung des Meisters (welche übrigens immerhin vorhanden gewesen sein mag) den Rath desselben abgelehnt. Noch weniger kann ich die Anschauung der Regierung als eine durchaus verfehlte und als verderblich für die künftige Kunstentwicklung bezeichnen. Wenn nemlich der Minister Frhr. v. Altenstein im Entlassungsschreiben an Cornelius berichtete: »Seine Majestät habe sich nicht dafür erklären wollen, dass nach des Meisters Abgang die Malerei al fresco als Hauptstudium betrieben werde, wesshalb von J. Schnorr abzusehen und bei der Wahl eines neuen Direktors nur die allgemeine Tüchtigkeit so in Betracht zu ziehen sei, dass die al Fresco-Malerei als untergeordnet berücksichtigt werde«, so scheint mir, dass diese Erklärung von richtiger Würdigung der Kunstverhältnisse im Allgemeinen wie von tiefer Einsicht in die örtlichen und anderen Verhältnisse der rheinischen Kunststadt Zeugniss gebe. Denn unsere Bewunderung für den grossen Meister soll uns nicht dahin führen, die Einseitigkeit, die in dem ausschliessenden Betrieb der monumentalen Kunst lag und den Nachtheil, der daraus für die von Cornelius entschieden unterschätzten und vernachlässigten anderen Kunstzweige erwuchs, zu übersehen, und zu ignoriren, wie unpassend der Boden für die grosse historische Malerei in einer Provinzialstadt wie Düsseldorf sein musste. Es hiess eine mächtige Eiche in einen Garten verpflanzen, der wohl für mannigfache andere Gaben der Natur, aber nicht für weittragende Wurzeln und überschattende Zweige geschaffen war. Die Regierung hatte nichts gegen die Richtung an sich, und war nur gegen deren Ausschliesslichkeit: ward der riesige Baum so an die Ecke gestellt, dass er die übrige Fruchtbarkeit des engen Raumes nicht verkümmerte, so freute sie sich auch dessen imposanter Gestalt; dass sie sich aber der übrigen Erzeugnisse ihres Bodens annahm, war nicht unweise und nicht ohne Segen, wie eine spätere Betrachtung zeigen soll. An einer anderen Stelle, in München oder in Berlin lagen die Dinge anders; hier war Raum für die grosse Richtung und keine Gefahr,

dass die übrigen Kunstzweige dadurch erstickt würden. Doch Düsseldorf, überdiess Frankreich und Belgien zunächst, hatte eine andere Bestimmung, die es auch, wie wir später sehen werden, erfüllt hat.

Verargen wir es auch dem preussischen Minister nicht, wenn er den Meister ersuchte, »einen Berliner oder anderen einheimischen« Künstler namhaft zu machen, dem er es zutraute, »neben der Oelmalerei das Studium der Freskomalerei am zweckmässigsten in seinem Sinne fortzuführen«. Cornelius wollte natürlich seinem Ansinnen nicht entsprechen, aber es konnte auch ihm nicht entgehen, dass der einzige Künstler Berlin's, der die ausgesprochenen Bedingungen erfüllte, vorwiegend der Oelmalerei zugewandt, aber auch in monumentaler Kunst thätig (in Rom bei den Anfängen in der Casa Bartholdy wie zu Berlin im Schauspielhause), überdiess den römischen Genossen angehörig, und katholisch, was für die Rheinlande passender als für Berlin, W. Schadow war. Cornelius drückte sich auf die Nachricht von seiner Ernennung etwas gereizt aus über den »königlich preussischen Raphael« *), auch ist das Urtheil über ihn grösstentheils viel allgemeiner abfällig, als gerecht. Von seinen unleugbaren Verdiensten als Maler und als Vorstand der Kunstschule werden wir indess später zu sprechen haben. Zunächst war die Düsseldorfer Schule vollständig gesprengt. Denn wie nach den oben geschilderten Verhältnissen nicht anders zu erwarten war, die überwiegende Mehrzahl der Schüler des Cornelius und gerade die hervorragenderen erklärten dem Meister, als er sie ermahnte auch nach seinem Abgange von der Anstalt rüstig in seinem Sinne fortzuarbeiten, mit E. Förster: »Die Anstalt, zu der wir gekommen, sind Sie; wohin Sie gehen, folgen wir Ihnen.« Mehre von ihnen waren überdiess schon in der Glyptothek beschäftigt gewesen, wenigstens hatten sie an den Cartons für dieselbe hauptsächlich gelernt. Auch war die künstlerische Unternehmungslust des bayerischen Kronprinzen nicht unbekannt geblieben und die Hoffnung auf eine grossartige Kunstthätigkeit in der bayerischen Hauptstadt schwellte, wie schon mehr ahnungsweise 1818 in Rom, alle Herzen. Und dass diese keine eitle war, haben die folgenden Jahrzehnte gelehrt, in welchen aus dem spiessbürgerlichen München der ersten Königszeit die sich rasch

*) Brief an Schnorr vom 10. Januar 1826.

um das Doppelte vergrössernde Musenstadt und entschieden mehr als damals Berlin oder Wien ein Mittelpunkt der deutschen Kunst geworden ist, der einer beträchtlichen Künstlerreihe Gelegenheit bot, Weltruhm und Wohlstand zu begründen. In welchem Masse aber, hat einer von Cornelius' Jüngern gezeigt, der, wie er selbst gerne erzählte, mit zerrissenen Schuhen nach München gekommen war und in demselben als ein Fürst der Kunst dem Ansehen wie den Gütern nach seine Bahn verfolgt und geschlossen hat.

Cornelius selbst aber ward von seinem neuen Herrn, welcher bald darauf seinem würdigen Vater auf den Thron folgte, mit aller Auszeichnung empfangen und noch in demselben Jahre durch eine wohlgewählte und wahrhaft königlich verliehene Gnade überrascht. »Man pflegt Helden auf dem Schauplatz ihrer Thaten zu Rittern zu schlagen«, hatte der König bei einem Besuche in der Glyptothek, nachdem er seiner Bewunderung der Cassandra auf dem Trojabilde Ausdruck gegeben, ausgerufen und dem Meister eigenhändig den Kronorden, mit welchem der persönliche Adel verbunden ist, an die Brust geheftet. Es war am 31. Dezember 1825, und die Auszeichnung die erste, die der König seit seiner Thronbesteigung verliehen hatte. —

---

## Zweites Capitel.

---

### Cornelius an der Spitze der Münchener Akademie.

Noch herrschte an der Malerschule der Münchener Akademie der alte Geist der Schönfärberei, ein Eklekticismus, der sogar noch mehr auf Mengs' als auf David'schem Standpunkte beruhte. Des verstorbenen Direktors Sohn, ***R. v. Langer***, der ganz in die Spur seines Vaters getreten war und gehofft hatte, auch in dessen Uniform schlüpfen zu können, übte als interimistischer Vorstand den hervorragendsten Einfluss. Als Professoren hatten ***J. Hauber*** und ***M. Kellerhoven***, beide besonders als Porträtisten und als Maler von Altarblättern thätig, namentlich im ersteren Fache noch immer in der Mitte zwischen Rembrandt und van Dyck den Weg zur Vollkommenheit gesucht, aber nur eine sehr geschmacklose Zwittermanier gefunden. Akademischer im Sinne der französischen Classicisten hatte ***A. Seidel*** zu lehren versucht, wie man den Akt »historisch« fassen und durch Attribute classisch machen solle. Sonst hatte man wie allerwärts in Genre und Landschaft die Niederländer nachgeahmt. Wenn jugendliche Kräfte dem Zug ihrer Zeit folgen wollten, so waren sie sogar, wie H. Hess, von der Akademie verwiesen worden, oder man suchte ihnen, wie es L. v. Schwanthaler begegnete, durch Absprechen aller Künstlerbegabung die weitere Verfolgung der Laufbahn unmöglich zu machen. Armer P. v. Langer! die drei Urtheile, die er über Cornelius in Düsseldorf, über Hess und Schwanthaler in München gefällt, würden hinreichen, ihn selbst zu verurtheilen.

Eine gründliche Reorganisation der Anstalt war daher das erste und dringendste Bedürfniss. Der König selbst veranlasste den neuen

Direktor zu bezüglichen Vorschlägen, die denn auch dahin gingen, Hauber und Kellerhoven, bei welchen es altershalber ohne Kränkung geschehen konnte, zu pensioniren und dafür Overbeck und Schnorr zu berufen; in der Folge aber Ph. Veit und H. Hess in's Auge zu fassen. Ferner sprach der Künstler die Nothwendigkeit eines wissenschaftlich gebildeten Sekretärs in denkwürdigen Worten aus: »Im Getümmel einer grossen Thätigkeit artet die Kunst leicht in eine handwerksmässige Oberflächlichkeit aus. Die Hülfswissenschaften ausgenommen, pflegt sie sich dann ganz von allem intellektuellen Leben zu sondern und in bedeutungslose Leerheit, Gemeinheit und Manier zu versinken. Jede Kunstschule bedarf eines Lehrers der Kunstgeschichte, Mythologie, der Poesie u. s. w.« Er hatte daher Schorn zum Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik (da das Sekretariat, so zu sagen in partibus, an M. Wagner vergeben war) empfohlen. Die Erwerbung Overbeck's, an welchen der König persönlich geschrieben, scheiterte an dessen Bedingung eines dreijährigen Aufschubs seiner Uebersiedlung, auf welche der thatendurstige Monarch nicht eingehen konnte; allzuviel mochte indess weder dem Könige noch dem Direktor, dessen Richtung sich zu weit von der des schwärmerischen Freundes entfernt hatte, an derselben liegen. Die Berufung Schnorr's und Schorn's dagegen erfolgte ohne Schwierigkeit. Statt des an dritter Stelle vorgeschlagenen Veit aber wählte der König an Overbeck's Stelle H. Hess, dem er zugleich eine bedeutende Aufgabe zugedacht, von welcher unten gesprochen werden soll, dessen Ankunft sich indess noch etwas verzögerte. Mit Hess' Berufung aber glaubte dessen betagter Vater, der verdienstvolle *C. Hess* seine Lehrerlaufbahn im Kupferstichfache abschliessen zu dürfen, wofür *S. Amsler* berufen ward. Cl. Zimmermann, der tüchtige Gehilfe in der Glyptothek, war schon vor Cornelius an die Akademie gezogen worden; der andere Mitarbeiter, der edle Schlotthauer, folgte nach Kellerhoven's Tode (1830); für R. v. Langer dagegen ward eine Stelle am Elfenbeinkabinet gefunden. So schien der Meister nicht blos von den »Tüchtigsten seiner Zeit«, sondern überdiess von Freunden umgeben, und glaubte mit Sicherheit einer gedeihlichen Wirksamkeit entgegensehen zu dürfen.

Nicht minder wichtig aber erschien dem Meister ein entsprechendes Feld der Thätigkeit für seine schon vorgerückteren Schüler, namentlich jene, die ihm von Düsseldorf nach München gefolgt

waren. Der Arkadengang des neuen an der Stelle eines abgebrochenen churfürstlichen Saalbaues erbauten Bazars, welcher auch unter dem alten Galleriegebäude an der Nordseite des Hofgartens hergestellt, den letzteren an zwei Seiten umschliesst, war durch eine kurze Fortsetzung auch mit der Residenz in Verbindung gebracht worden. War nun die malerische Ausschmückung der von Anfang an als gedeckter und geschützter Spaziergang beliebten Passage von vorneherein beabsichtigt, so musste künstlerischer Schmuck um so dringender in jenem Verbindungsgange mit der Residenz erscheinen, wo keine Abwechslung durch schmucke Verkaufslokale mehr geboten war, während die Nähe des Schlosses eher gesteigerte Zierde zu heischen schien. Für diesen Theil nun bestellte der König auf Cornelius' Vorschlag Darstellungen aus der bayerischen Geschichte, so dass die 16 vorhandenen Räume mit eben so vielen Freskobildern, von welchen aus jedem Jahrhundert des Bestehens der Wittelsbach'schen Dynastie je eines aus der Kriegs- und eines aus der Friedensgeschichte zu entnehmen war, geschmückt werden sollte. Nach Förster's Programm vertheilten sich die mitwirkenden Kräfte, sämmtlich Corneliusschüler mit Ausschluss Cl. Zimmermann's und *D. Monten's* (geb. zu Düsseldorf 1799, † 1845 zu München) der schon vor Cornelius' Lehrthätigkeit 1821 von der Düsseldorfer Schule nach München in die Schule P. Hess' gekommen war, in folgender Weise unter die Gegenstände: Es übernahm *E. Förster* die Erstürmung der Veroneserklause durch Otto I.; *Cl. Zimmermann* die Belehnung Otto I. mit Bayern; *W. Röckel* die Erwerbung der Pfalz durch Otto II. Heirath; *C. Stürmer* die Schlacht bei Mühldorf; *C. Hermann* die Schlâcht bei Ampfing; *H. Stilke* die Kaiserkrönung Ludwig des Bayers; *J. G. Hiltensperger* (geb. zu Haldenwang bei Kempten 1806, aus der Langer'schen Schule übergetreten) Albrecht III. die böhmische Krone ausschlagend; *W. Lindenschmidt* sen. (aus Mainz, geb. 1806, seit 1826 zum zweitenmale an der Münchener Akademie) die Schlacht bei Gingen; *Ph. Schilgen* die Einführung der Primogenitur; *G. Gassen* nach dem Carton von Stilke die Erstürmung von Godesberg, *A. Eberle* (welcher seine Betheiligung leider nur mehr um einige Jahre überlebte, aber durch seine letzte Zeichnung, »die babylonische Gefangenschaft« *), seine ausserordentliche

*) F r Frl. Linder, jetzt im Museum zu Basel.

Begabung an den Tag legte) die Erhebung Maximilian's I. zum Churfürsten; *D. Monten* und *Stürmer* die Erstürmung Belgrad's; *Ph. Foltz* die Gründung der Akademie der Wissenschaften; *Monten* ferner die Verleihung der Verfassung und die Schlacht von Arcis sur Aube. Von den auf die dargestellten Fürsten bezüglichen allegorischen Figuren in den Bogenwinkeln malte *Förster* Stärke, Krieg, Frieden, *Stürmer* Religion, Heldenmuth, *Hiltensperger* Strenge, *Foltz* Weisheit, Reichthum, Mässigung, *G. Sipmann* (geb. 1790 zu Düsseldorf, † 1866 zu München) Glück, *C. Schorn* Ueberfluss; *Ruben* Frömmigkeit; *Zimmermann* Treue. An den letzteren in den Bogenwinkeln der Arkaden ist der Anschluss an Cornelius unverkennbar; etwas weniger an den herrlichen Flussgottheiten Bayern's, des Rhein und Main, der Donau und der Isar, über den Durchgangsbogen, mit welchen *W. Kaulbach* seine künftige Grösse und selbständige Entwicklung schon entschieden ahnen liess. Unter den mehr decorativen Zuthaten muss noch der wundervollen Trophäen mit Fruchtschnüren an den beiden Nebeneingängen neben der Durchfahrt gedacht werden, die *E. Neureuther*, geb. zu Bamberg 1806, welcher 1823 nach München gekommen, gleichzeitig an den Ornamenten der Glyptothekgemälde arbeitete, in mehr naturalistischer Weise dem gemeinsamen Unternehmen widmete. Leider sind sie jetzt durch unverantwortliche Rücksichtslosigkeit grossentheils dem Untergang verfallen.

Die historischen Gemälde aber setzten die Cornelianer darum in nicht geringe Verlegenheit, weil sie ihnen zur Verwerthung des grossen idealen Styls, wie ihn Cornelius vorbildete und lehrte, soviel wie keinen Raum liessen und zum Eingehen auf Trachten und Waffenstudium, das der Meister selbst verschmähte, wie zu mehr realistischer Behandlung zwangen. Daher Unsicherheit und Tasten, unharmonisches Colorit und Ungleichheit überall. Es konnte somit auch nicht fehlen, dass man sich einer weiteren Einseitigkeit der neuen Schule sofort bewusst ward. Denn für die Historienmalerei im engeren Sinne war der Boden wenig vorbereitet und der Meister selbst nicht geneigt, auf die Sache einzugehen. Das Tüchtigste, was in den historischen Arkadenbildern geleistet wurde, entsprang daher anderen Grundlagen, wie es auch zu anderen Zielen führte.

Erquicklicher — abgesehen von der Beschwerlichkeit jeder Plafondmalerei — als diese musste indess den Jüngern des Meisters

eine weitere gleichzeitig gestellte und im Spätherbst 1827 vollendete Aufgabe erscheinen, nemlich die Fresco-Ausmalung der Decke des Odeonsaales, mit welcher Kaulbach, Eberle und Anschütz betraut wurden. Wenn des ersteren »Apollo unter den Musen« Eberle's schönem »Apoll unter den Hirten« nachzusetzen ist, so dürfte diess wohl zum grossen Theile auf Rechnung des Gegenstandes zu setzen sein, welcher Eberle in malerisch-dankbarerer Weise entgegenkam, als der Kaulbach und Anschütz (Urtheil des Midas) zugefallene. Die Bestellung des Herzogs Max, welcher nach Vollendung der Odeon- und Arkadenmalereien 16 Bilder aus der Eros und Psychesage für den Tanzsaal seines eben vollendeten Palais bei Kaulbach verlangte und erhielt, scheint nicht durch Cornelius vermittelt worden zu sein, wie sich denn frühzeitig zwischen beiden Künstlern, deren Anlage und Anschauung nicht ganz homogen war, die später so beträchtliche Kluft zu bilden begann.

War jedoch diese für die Stellung des Meisters, welcher an dem entschiedenen Schönheitssinn des Schülers noch immer seine herzlichste Freude hatte, vorläufig noch wenig fühlbar, so trübte sich das allgemeine Kunstverhältniss Münchens in anderer Weise bedenklicher. Der Hofbauintendant, Architekt L. v. Klenze, der schon seit 1814 in bayerischen Diensten stehend vor Cornelius' Ankunft die unbedingteste Gunst seines Fürsten genossen hatte, fühlte sich längst unbehaglich bei der Verehrung, die der König gegen den Maler an den Tag legte. Dass Cornelius seiner ganzen Anschauung nach seine Kunst auch nicht den Intentionen unterordnen konnte, wie sie der Architekt der Malerei gegenüber hegte, welche er als decorative Dienerin und als von sich abhängig zu betrachten pflegt und in den meisten Fällen darf, ist auch, obwohl wenige Künstler aller Zeiten das Componiren in dem gegebenen architektonischen Raum gründlicher verstanden, nicht zu leugnen. Jedenfalls ist Cornelius' Auftreten nicht aus persönlichen Motiven, sondern seiner Kunstanschauung wie seiner Ueberzeugung entsprungen, dass nur durch ein gewissermassen diktatorisches Zusammenhalten und Leiten der einzelnen Kräfte seine idealen Ziele erreicht werden könnten.

Der König hatte die Loggien der Pinakothek für einen grossen Gemäldecyklus nach Art ihres vaticanischen Vorbildes bestimmt und Cornelius mit den Entwürfen beauftragt, verlangte aber gelegentlich von dem Maler auch ein Gutachten über die Klenze'schen Vorschläge

bezüglich der übrigen Innenausstattung der Räume. Da nun dieses sich gegen die Verschwendung mit Stuccaturen, Vergoldung und Seidenstoffen, für welche letzteren allein der Aufwand die für die Ausmalung der Loggien bewilligte Summe beinahe um das Doppelte überstieg, aussprach, so hielt es Klenze, aufgebracht über die Einmischung, für an der Zeit eine seiner Intendanz so bedenkliche Macht zurückzudrängen. Der König war sehr geneigt, Beschwerden über Anmasslichkeit anzuhören, da er selbst wiederholt die edle Freimüthigkeit des Meisters missverständlich zurück gewiesen hatte*); auch wünschte er den reifenden anderen und besonders einheimischen Talenten gegenüber wie behufs rascher Förderung seiner Unternehmungen, nicht zu viel in eine Hand zu legen, und so wurde die Leitung der Loggienmalereien der Pinakothek dem Schöpfer der Entwürfe selbst entzogen und Cl. Zimmermann selbständig damit betraut. Es war der erste Riss in die Geschlossenheit der Schule und wahrhaft empfindlich, da der Meister in diesen Arbeiten eine ungleich passendere Gelegenheit erkennen musste, seine Schüler je nach Kräften in seinem Sinne zu verwenden und dadurch weiter zu führen, als diess in den Arkadenfresken hatte geschehen können. Auch in der Ausstattung des neuen Königsbaues wurde Cornelius' Antheil auf ein Minimum herabgesetzt, und Wirksamkeit und Einfluss des Meisters als Haupt der Kunstschule dadurch wesentlich geschmälert.

Dasjenige Werk aber, um dessenwillen Cornelius zunächst berufen worden, war gerade in der Zeit dieser unerquicklichen Vorgänge als ein gewaltiges Denkmal deutscher Kunst wie ein grösseres von der Hand eines deutschen Malers vorher kaum geschaffen worden ist, und als eine der Kunstschöpfungen unseres Vaterlandes, welche immer die eingehendste Betrachtung verdienen, in stetig wachsender Vollkommenheit zu Ende gediehen. Die Glyptothek war mit doppeltem Eingang, nicht erst nachträglich, wie irrthümlich beklagt worden ist, sondern von Anfang an intendirt worden, dem einen für das Publikum an der stattlichen hexastylen Fronte, und einem besonderen mit Auffahrtsrampe an der Rückseite für vornehme Besucher. Dem ersteren entsprechend wurden die Säle für die in kunstgeschichtlicher Reihe aufzunehmenden Kunstwerke angelegt, der

*) Man vergleiche die bezügliche Correspondenz bei E. Förster a. a. O.

letztere, an sich unansehnlich und verkümmert, ward dagegen durch zwei grössere Seitenräume ausgezeichnet, die als Versammlungs- und Empfangssäle besonders für die damals mit grosser Vorliebe gepflogenen Antikenbesuche bei künstlicher Beleuchtung gedacht und zur Ausschmückung durch Gemälde bestimmt waren. Der Eingangsraum zwischen denselben bot hiezu wenig Gelegenheit und gab dem Künstler nur zur Aufnahme von drei Bildern aus der Prometheus- und Eximetheussage Anlass. Der Saal zur Rechten dagegen sollte der griechischen Götterwelt, der zur Linken der Heroensage gewidmet werden. Das Programm des Letztern — ursprünglich sollten die drei grossen Heldensagen der Argonauten, die thebaische und die troianische Sage ebenso in dem Saale verbunden werden, wie die Gemälde des Göttersaales sich in das Reich des Pluto, des Poseidon und des Zeus gliederten — wurde nachträglich und zwar nicht ohne Widerstreben des Königs auf die alleinige Darstellung der Trojasage concentrirt. Als Raum hiezu standen dem Künstler die Kreuzgewölbe sammt den halbkreisförmigen Gewölbespiegeln (Lünetten) zu Gebote, von den letzteren in jedem Saale drei, da der vierte als Fenster durchbrochen ist. Der Viertheilung des Kreuzgewölbes entsprach die Gliederung der Götterwelt nach den vier Elementen, Erde, Wasser, Feuer und Luft, von welchen allerdings das letztere, sinnig auf die Fensterseite gelegt, um ein Hauptgemälde in der Lünette verkürzt werden musste, wofür das Reich des Feuers und der Luft in der Darstellung des Olymps in der dritten Lünette verbunden ward.

Die Entwürfe zu diesem Saale waren von dem Künstler grösstentheils schon 1818 und 1819 in Rom hergestellt, aber bei der Ausführung im Carton wesentlich geändert worden*). Der hesiodisch-kosmische Grundgedanke ist bei der ganzen Anlage unverkennbar; aber mit dem Verständniss eines gründlichen Archäologen paarte der Erfinder eine Poesie in der Auswahl und künstlerischen Verknüpfung, Beziehung und Entsprechung, wie sie kaum den grossen Cinquecentisten gelungen sein dürfte. Als ächter Künstler wusste er namentlich der Klippe der abstracten Ideenmalerei zu entgehen, überall ist Concretes, das allein Bildbare und im Bilde allgemein Verständliche an die Stelle des rein Begrifflichen gesetzt, der fassbare

*) So namentlich die Lünettenbilder, welche ursprünglich nicht als einheitliche Gemälde gedacht waren, nach den älteren Entwürfen gest. von H. Walde.

Vorgang an die Stelle des nur abstract Denkbaren. So stellt sich im Gewölbescheitel Eros als kosmische Urgottheit in vierfacher Wiederholung mit den Attributen der vier Naturreiche dar, mit Kerberos (Erde, Unterwelt), mit dem Delphin (Wasser), mit dem Adler (Feuer), mit dem Pfau (Luft). Darauf folgen Allegorien der vier Jahreszeiten in kleiner und untergeordneter Darstellung, natürlich so vertheilt, dass der Winter unter dem Kerberosbilde, der Frühling unter dem Repräsentanten des Wassers, der Sommer unter dem des Feuers, der Herbst unter dem der Luft angebracht ist. Die sich erweiternden Gewölbefelder verstatten hierauf je drei grössere Darstellungen, wobei die dunklen Mächte (Nyx mit Schlaf und Tod in den Armen auf dem Eulenwagen, Hekate Nemesis und Harpokrates, die Parzen) dem Kerberos und Winter entsprechen, während drei Bilder des Morgens*) (Aurora's Emporsteigen mit den Horen, Aurora und Tithonos vor Zeus um Unsterblichkeit für den letzteren flehend und Aurora, das Lager des greisen schlafenden Gemahls verlassend) mit dem Frühling, drei Phöbosbilder (der Sonnenwagen**), Daphne und Apollon, Leukothoe Klytia und Hyakinthos) mit dem Feuer und Sommer, drei Abendbilder (Selene auf ihrem Gespann, Artemis bei Endymion und dieselbe Göttin den Aktäon verwandelnd) mit dem Herbst und dem Luftsymbol in Bezug gesetzt sind. Der Rest des Gewölbes, den Lünetten zunächst enthält dann durch herrliche Ornamentstreifen (im Raphaelischen Loggienstyl jedoch mit mehr bezüglicher Bedeutsamkeit) getrennt je zwei Darstellungen: Zeus und Alkmene, Amor und Psyche, während im Ornamentfelde die Gebilde der Nacht einander bekämpfen; Kephalos und Prokris, Aurora und Kephalos beiderseits von dem im Ornamentstreifen dargestellten Sieg des Geistigen über das Elementare, Apoll unter den Hirten und das Urtheil des Midas, zwischen welchen die Gewalt des Geistes über die Sinne im Ornament veranschaulicht werden soll; und endlich durch die ornamentale Darstellung des Kampfes in der Natur zwischen Menschen und Thieren getrennt das Opfer der Iphigenia und die Jagd der Diana.

In den grossen Lünettengemälden endlich verdichtet sich gleichsam das Allegorische und Episodische zum Gesammtbilde des Natur-

*) Lith. v. Schreiner.

**) Lith. von F. Kühlen und J. G. Zeller.

reichs, wobei das Uneinfügbare im Flachrelief der drei Umrahmungen wie in den Gruppen der zwei Thürgiebel (nach Cornelius' Zeichnung) plastisch ergänzt wird. Was nun einem Dante wie Milton begegnet ist, das finden wir auch bei unserem Meister: das Gemälde der Unterwelt, das Reich des Hades übertrifft, obwohl zuerst ausgeführt, die Darstellung des Poseidonreiches wie des Olympos selbst, und zwar nicht bloss des im Gegenstande liegenden höheren epischen und dramatischen Interesses, wie der grössern und charakteristisch ausgeprägten Mannigfaltigkeit des Stoffes wegen, sondern auch in Ansehung der Composition. Alle drei Gemälde stellen aber nicht den bleibenden Zustand, nicht eine müssige Götterversammlung in passiver Ruhe, sondern eine bestimmte Handlung dar, wodurch die Compositionen an künstlerischem Werthe wesentlich gewinnen, so die Losbittung Eurydice's durch Orpheus in der Unterwelt, den Gesang Arions vor den Meerbeherrschern und die Aufnahme des Heracles in den Olymp.

Das Poseidonbild ist das schwächste zu nennen; trotz unleugbarer Schönheiten in der Composition wie im Einzelnen erscheint dem Beschauer der Raum des Ganzen wie das Maass der Figuren für den Gegenstand zu gross, der Vorgang wie die Bedeutung der Mehrzahl der Figuren zu leicht und nichtig für die Energie des Meisters, die hier überflüssig, ja störend erscheint. Unwillkürlich, aber mit Recht, sucht man hier in erster Linie nach Formschönheit. Der vorwiegend sinnliche Charakter der Meeresgottheiten, das Schwärmerische, Träumende, Melancholische, Passive, welches denselben von den griechischen Dichtern wie bildenden Künstlern beigelegt worden ist und seinen Grund im Elemente selbst findet, was auch das ganze Gebiet besonders dem skopas'schen Kreise so zugänglich gemacht und zur reinen Ausbildung der schönen und bis zu Sentimentalität und Schwäche weichen Form gedrängt hat, ist dem energischen Charakter der Kunst des Cornelius zu diametral entgegen, als dass er hier glücklich hätte sein können. Darf man auch Angesichts des Daphnebildes oder der Auroren nicht im Allgemeinen sagen, dass die Chariten bei der Künstlerweihe des Cornelius nicht zugegen waren, so ist doch hier der Mangel an Grazie empfindlich, weil sie nirgend unentbehrlicher sein könnte. Dazu kömmt das nirgend so harte kalte Colorit, freilich vom Künstler beabsichtigt, da er im Fleische der Meeresbewohner das Frische des Elementes wiedergeben wollte.

Zu ähnlichen Ausstellungen gibt auch das Olymposbild Veranlassung. Bei wahrhaft grossartiger Mitte, in welcher vor dem Doppelthron des Zeus und der schmollenden Juno der Sohn der Alkmene durch Hebe den Nektar empfängt, während der schöne aber von Thorwaldsen entlehnte Ganymedes dem Adler die Schale reicht, kann die Mehrzahl der weiblichen Olymposbewohner wohl Niemand befriedigen. Erscheint auch in Venus mit Mars im Gespräche eine Fülle von Schönheit und Liebreiz, so ist diess beinahe Ausnahme, namentlich den Musen gegenüber, welche bekanntlich im Einzelnen zu charakterisiren selbst über griechische Kräfte geht, und die desshalb auf mehr allgemeine Schönheit und ihre Attribute angewiesen erscheinen. Vielleicht war auch das Gefühl von diesem Mangel an Schönheit der »Himmlischen« der Grund, dass der Meister die Gelegenheit, wo er auf die Reize der Schönheit verzichten durfte, wie in der Darstellung des Hephästos und namentlich des fetten Silen im Vordergrunde, excessiv ergriffen hat, um durch den Gegensatz und das Verhältniss die Göttinnen zu heben.

Dagegen wird die Unterwelt*) ein Gegenstand der ungeschmälerten Bewunderung bleiben. Schon der Gesammteindruck der unvergleichlichen Composition ist fesselnd und ergreifend, ja selbst, was sonst den Cartons gegenüber nicht immer der Fall ist, durch das hier treffliche Colorit noch gesteigert. Was mit dem lichten Aether des Olympos wie mit der duftigen Wasserwelt nicht wohl vereinbar, nemlich die kraftvolle Charakteristik des Gesammttons wie der Lokalfarben, das fand hier Gelegenheit sich zu mächtiger Wirkung zu entfalten. Dämonisch treten die Gestalten aus dem unheimlich fahlen Halbdunkel hervor, selbst wieder einfach abgetönt je nach Alter, Geschlecht, Leiden und Widerstandskraft. Auf dem Throne lauscht mit noch trotziger Miene Pluto, neben ihm längst erweicht die holde Proserpina, dem Gesang des Orpheus. Voll schmerzlicher Sehnsucht schmiegt sich Eurydice an die Göttin, deren Schutz und Fürwort sie vertraut. Die Eumeniden, gewaltige Greisinnen, liegen jetzt machtlos zusammengekauert im Vordergrunde, ebenso der Höllenhund, zwei seiner Köpfe mürrisch zur Erde beugend. Zur Linken neben den Göttern thronen die drei Unterweltsrichter, Minos, Aäkos und Rhadamanthys, eine Gruppe, welche nicht bloss

*) Gest. v. E. Schäffer.

eine Perle des Ganzen, sondern geradezu ein unübertreffliches Meisterwerk genannt werden muss. Solche Typen mag Polygnot in seiner Unterwelt der Lesche zu Delphi geschaffen haben; dass es aber in verwandtem Gebiete seitdem wieder gelungen wie hier, dürfte schwer zu beweisen sein. Hermes führt die Seelen vor ihr Tribunal, keck steht Odysseus vor dem Führer und harret des Erfolgs, ein Knabe findet unbehindert Eingang, den Höllenhund mit einem Brode abfindend. Auf der rechten Seite lauschen die Danaiden, ihre erfolglose Thätigkeit unterbrechend, während man im Hintergrunde Sisyphus gewahrt und in der Ecke Medusa uns entgegenstarrt. Schöner und reicher erfunden, besser und rhythmischer componirt, charakteristischer und tiefer gezeichnet ward auf deutschem Boden (im engeren Sinne) kein Bild vor diesem.

Und dennoch konnte es durch einige der folgenden im Heroensaale wenigstens nach gewissen Seiten hin noch überboten werden. Auch hier entfaltet sich der geschichtliche Verlauf vom Gewölbescheitel an; jedoch hier vielmehr in concentrischen Kreisen, obwohl auch die Beziehung und der Zusammenhang in den einzelnen Gewölbevierteln berücksichtigt ist. Als das Heldenlied von Achill beginnt diese Iliade im Mittelbilde mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis, der Eltern des Heros. Die zwölf geladenen Götter sind in Reliefs um den Gemäldeschild gereiht, auf welchem selbst die ungeladene Eris den verhängnissvollen Apfel wirft. Daran reihen sich in herrlichen Schmalbildern grau in grau auf Goldgrund ausgeführt: das Urtheil des Paris, die Vermählung des Menelaos und der Helena, die Entführung der letztern und die Opferung der Iphigenia *), sämmtlich, weil den Cartons des Meisters technisch am nächsten stehend, von ausserordentlicher Schönheit, die sich in der Hochzeit des Menelaos (Schwur der Freier) und in der Entführung auf's Höchste steigert. Darauf folgen, je zwei in einem Gewölbfelde acht bedeutsame Darstellungen: »Achill wird von Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes gefunden; Venus und Mars von Diomedes verwundet; Agamemnon im Traume zur Schlacht ermuntert **); Venus und Amor schützen Paris gegen Menelaos (vorzügliche Composition); Ajas hat

*) Umrissstich der vier Gemälde v. E. Schäffer in den „deutschen Kunstblüthen“. Die „Entführung“ als Oelgemälde von Schilgen. N. Pinakothek Nr. 311.

**) Gest. v. J. Thäter (1838) für Raczynski's Kupferheft.

den Hektor zu Fall gebracht; Nestor und Agamemnon wecken den Diomedes; Hektors Abschied von Andromache; Achill gewährt dem Priamos Hektor's Leiche, beide zu den vorzüglichsten Darstellungen des ganzen Cyklus gehörend. Die reizenden meist von E. Neureuther ausgeführten Arabeskenstreifen unterhalb, entwickeln einige andere in entfernterem Bezuge stehende Mythen. Die drei grossen Lünetten aber enthalten wieder drei grosse halbkreisförmige Compositionen, von welchen die erste »der Zorn des Achill wegen der Briseis« untergeordnet, die zweite »der Kampf um den Leichnam des Patroklus«, die in der Ausführung gelungenste; die dritte, den »Untergang Troja's« darstellend, die genialste, gewaltigste und ergreifendste von allen genannt werden muss.

Welch gewaltige Kraft tritt uns in den beiden um den Besitz des Gefallenen kämpfenden Helden entgegen! Gleichsam wurzelnd in der Erde und doch der momentansten Bewegung fähig sind sie die prächtigsten Typen griechischen Heroenthums. Das Reckenhafte der Nibelungen ist abgestreift, das rechte Maass gehalten, die herrlichen Körper zeigen nirgends Ueberfülle, aber entfalten auch alle Kraft ohne ersichtliche Ueberanstrengung. Und zwischen beiden im Hintergrunde erhebt sich — eine wahrhaft göttliche Erscheinung — der dräuende Achill neben Athene über dem Schiffslager. Beide Theile sprudeln von heroischer Lebendigkeit und packender Gewalt. Aber auch keines von allen Glyptothekfresken ist so vollendet gemalt, weil es die dem etwas harten Pinsel des Meisters unzugänglicheren weiblichen Reize, wie die nicht selten unharmonische Buntheit der Gewänder u. s. w. ausschliesst. Der im Vordergrunde vorherrschende satte Farbenton mit den kräftigen Schatten der Modellirung des Nackten ist von vollendet einheitlicher Wirkung und hebt in seiner Geschlossenheit die duftigen Töne der Mittelgrundgruppe in hinreissender Weise. Es ist ein Meisterstück von Zeichnung, Modellirung und technischer Durchführung.

Unvergesslich aber für jeden, welcher das Glück gehabt es zu schauen, ist das Schlussbild in der dritten Lünette, »der Fall Troja's«. Schon der in wenigen Zügen charakterisirte Schauplatz der brennenden Stadt ist imposant, mächtigergreifend die Mittelgruppe, in der sich aus dem Kreise der Töchter, welche die in stumpfen Wahnsinn versunkene Hekuba umdrängen, Kassandra erhebt. Wieder muss an Polygnot's Vorgang erinnert werden: glaubte man in den Augen

der Polyxena des alten griechischen Meisters den trojanischen Krieg zu lesen, so spricht aus diesen Augen die unheilverkündende Seherin, welche eben den Fluch gegen die Atriden schleudernd zu spät von Agamemnon behindert wird. Gerne nimmt man die neun Musenköpfe des beschriebenen Olymp für dieses eine mächtige Haupt in den Kauf und kehrt auch mit Entzücken zurück von der ohnmächtigen Reue der an eine Säule geklammerten Helena zu der wunderbaren Heroine. Dem unergründlich tiefen zukunftsehenden Antlitz entspricht Gestalt, Haltung und Geberde, unvergleichbar mit allem was unsere Kunst und vielleicht alle seit dem Cinquecento geleistet. Und neben dieses Juwel pflanzt sich die Prachtgestalt des den Knaben Astyanax über die Mauer schleudernden Neoptolemos, in Zeichnung und Bewegung wie in ihrer jugendlichen Heldenkraft nur mit des Künstlers Siegfried am Brunnen zusammenzuhalten, aber diesem an Formdurchbildung entschieden überlegen. Neben einer solchen Gestalt kann auch die Leiche des greisen Priamos im Vordergrunde nicht zu dem Tadel veranlassen, als hätte der Künstler noch an jener Ungelenkheit der Anordnung gelitten, welche in seinen Erstlingswerken allerdings peinlich berührt. Jede malerische Pose ist vielmehr hier absichtlich vermieden: Die Beine schlicht nebeneinander, in Farbe und Formen des Nackten nichts als potenzirte Wahrheit verrathend, bietet der als Vater so vieler Heldensöhne kraftvolle Heldengreis das Bild des Todes nach schrecklichem Geschick ebenso ganz und drastisch dar wie Neoptolemos das Bild des Lebens. Hier ist keine andere als künstlerische Schönheit zu suchen.

Ueberblicken wir noch einmal den ganzen Gemäldecyklus und vergleichen wir ihn mit Kunstwerken, wie sie dem Meister vorlagen, so werden wir den Einfluss der Antike, Raphael's, Michelangelo's und Dürer's mehr fühlen als sehen. Von einem formalen Anlehnen an diese Vorbilder ist nemlich keine Rede, noch weniger von manieristischer Nachahmung. Dem Geiste nach antik aufgefasst, in Composition und Ausdruck an Raphael, in Grossartigkeit und Kraft an Michelangelo, in scharfer Charakteristik und bis an Härte streifender Präcision der Formgebung an Dürer gemahnend ist doch alles neu von der Erfindung bis zur Ausführung im Detail, kurz es leuchtet wieder entgegen was zwei Jahrhunderte lang nicht bloss in Deutschland, sondern in der Welt verloren war, der selbsteigene Styl. Dieser aber ist das den vollen Meister und den bahnbrechen-

den Genius Bekundende, und dieser muss auch an Cornelius vor Allem hervorgehoben und beachtet werden, wenn man ihn verstehen will. Im Zusammenhalt damit treten die Gebrechen, die dem vorurtheilsfreien Betrachter nicht entgehen können, gelegentliche Formunrichtigkeiten, Mangel an Sicherheit in der Wiedergabe des rein Schönen, eine gewisse Ungeschmeidigkeit und Knappheit der Formgebung und Linienführung, die Pointirung des Charakteristischen bis an die äusserste Gränze, selbst bis zur Herbigkeit und Härte, ja zuweilen nahe an Carikatur, und die Mangelhaftigkeit oder vielmehr Eigenthümlichkeit seiner Maltechnik, so in den Hintergrund, dass sie den Genuss der Betrachtung wie die Bewunderung nicht schmälern können. Es klingt uns an wie das homerische Gedicht verdeutscht in der gewichtigeren Nibelungenstrophe, freilich von einer so berufenen Kraft übertragen, wie sie z. B. Goethe in seiner Iphigenia in moderner Sprache darstellte. Und so wenig sich auch die beiden Meister, der Dichter und der Maler, über des letzteren Wollen ganz verständigen konnten*), so erfüllte sich doch das prophetische Wort, das Niebuhr schon im Juli 1818 an Reimer schrieb: »Cornelius ist in seiner Kunst ein Goethe.« Wie dieser es verstand, die Antike deutsch, zeitgemäss und ohne Abbruch seiner Originalität nachzufühlen und frei wiederzugeben, so auch Cornelius.

Die zunehmend ungnädige Behandlung von Seite des Königs, welche der Künstler während der letzten Jahre erfahren, wie die Vereitelung seines Lieblingswunsches, seine Schule unter eigener Leitung zu monumentalen Arbeiten heranziehen und an dieser vollends heranbilden zu können, hatten ihn veranlasst, seine Blicke wieder nach dem Norden zu richten, und er trug sich so ernstlich mit dem Gedanken, den sich gegen ihn entspinnenden Missverhältnissen den Rücken zu kehren, dass er sich schon an Niebuhr mit der Bitte gewandt, zu seiner Rückberufung nach Preussen gelegentlich Schritte zu thun**). Der König hatte jedoch dem Meister die frühere ausser-

*) Diess war freilich lediglich des Dichters Schuld. Bezeichnend hiefür äusserte sich einmal Cornelius: „Es geht Goethen mit uns, wie der Henne, welche Enten ausgebrütet. Nun, wenn wir ihm auch auf dem ihm fremden Element davonschwimmen, so werden wir doch nicht vergessen, dass er uns in's Leben gerufen.“ Förster. Cornelius. I. 413.

**) Dass dieses schon in der ersten Hälfte des Jahres 1829 geschehen, beweist ein Brief an Niebuhr vom 28. Aug. 1829. Förster, Cornelius II. S. 4.

gewöhnliche Gunst noch nicht so ganz entzogen, dass er nicht gelegentlich dessen Gutachten erholte und seinen Empfehlungen Gehör gab. So hatte er u. A. dem Architekten F. Gärtner nicht bloss besondere Aufmerksamkeit geschenkt, sondern ihm mit dem Auftrag der Erbauung der Ludwigskirche eine Thätigkeit eröffnet, welche bald an Umfang derjenigen Klenze's beinahe gleichkam. Konnte der Künstler im Allgemeinen erwarten, dass sein Verhältniss zu diesem als durch sein Fürwort erhobenen, ihm überdiess befreundeten Architekten bei gemeinsamen monumentalen Schöpfungen sich erquicklicher gestalten würde, als es mit Klenze möglich war, so bestimmte ihn der Entschluss des Königs, die eben geplante Ludwigskirche durch ihn ausmalen zu lassen, den Gedanken an ein Verlassen Münchens wieder aufzugeben. Der König war ja damit einem Lieblingswunsche des Künstlers entgegengekommen, mit welchem sich dieser seit mehren Jahrzehnten getragen hatte, der ihm überdiess von Haus aus weit näher lag, als das homerische Epos und der Olymp, zu welchem er aus freier Wahl wohl niemals gekommen wäre. »Ich bin christlicher Maler«, sagte er eines Abends im Frühjahr 1861 in den düstern Räumen des Palazzo Poli in Rom zu dem Verfasser dieses Buches »und stehe dem classischen Alterthum ferne; ihm habe ich in der Glyptothek für immer genug gethan.« Nur eine solche Aufgabe konnte ihn noch an München fesseln; sie erfüllte ihn aber auch mit solchem Entzücken, dass er alle Kränkungen und Widerwärtigkeiten vergass oder verzieh, um sich ihr widmen zu können. Er glaubte namentlich, dass ihm die Anordnung im weitesten Umfang überlassen sein werde und schwelgte in dem Gedanken an die Gelegenheit, eine gemalte Divina Comedia, von der er schon immer geschwärmt, verwirklichen zu können. »Nun tritt mir die himmlische Geliebte als Braut in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden? Das Universum öffnet sich vor meinen Augen. Ich sehe Himmel, Erde und Hölle; ich sehe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ich stehe auf dem Sinai und sehe das neue Jerusalem; ich bin trunken und doch besonnen. Alle meine Freunde müssen für mich beten« *). Doch schon im Sommer musste er erfahren, dass der König, vielleicht um der Arbeit

*) Brief an Emilie Linder in Basel vom 20. Januar 1829. Förster a. a. O. II. S. 6.

hinsichtlich der Dauer Gränzen setzen zu können, die auszumalenden Räumlichkeiten auf ein Dritttheil der Kirche beschränkte. Nur die Chorwand und die zwei Schlusswände des Querschiffes sammt den entsprechenden Gewölbedecken sollten den Malereien gewidmet werden, so dass von dem »christlichen Epos« keine Rede mehr sein konnte. »Mit schwerem Kummer habe ich den Gedanken daran aufgegeben, dem Schmerz der verlorenen ersten Liebe nicht unähnlich«, schrieb er auf diese Nachricht an den König, und suchte nun durch seine Disposition den Verlust zu verringern. Da von einer Folge von biblischen Bildern abzusehen war, musste eine mehr symbolische Concentration an deren Stelle treten. Hiefür schienen besonders die Gewölbe sich zu eignen, in welchen denn auch (im Chor) Gott Vater als Schöpfer mit den Engelschören und (in der Gewölbdecke des Querschiffes) die vom h. Geiste inspirirte Kirche in ihren Repräsentanten zur Darstellung kam. Die drei grossen Wandfelder aber waren für die dreifache Erscheinung Christi bestimmt, in der Geburt und Kreuzigung an den Schlusswänden des Querschiffes, und im jüngsten Gericht an der Wand des Chorabschlusses.

Es erscheint dabei fast wie selbstverständlich, dass er nicht ohne Studien in Rom zu dem Werke schreiten konnte, das er so zu sagen unter den Augen Raphaels und Michel-Angelo's schaffen wollte. Sobald er daher den letzten Pinselstrich in der Glyptothek gemalt, so eilte er dahin und erreichte am 20. Aug. 1830 die ewige Stadt. Ein Jahr verging dort wie einst in angestrengter Arbeit, im trauten Verkehr mit den alten und jungen Freunden, im Wiedergenusse der Herrlichkeit Roms mit allen daran sich knüpfenden persönlichen Erinnerungen. Seine Briefe athmen Selbstvertrauen, Glück und Freundesheiterkeit. Die Kreuzigung, mit welcher der Künstler begann, wie die Geburt Christi und ein Theil der Decke waren auch schon Anfangs 1833 vollendet. Ein zweiter, zweijähriger Aufenthalt in Rom bis 1835 brachte das Hauptbild, das jüngste Gericht, im Carton zur Vollendung; ein folgendes Jahr in München den grössten Theil der noch übrigen Figuren der Gewölbe. Er hatte zwar versucht auch für die Composition andere Kräfte für sich eintreten zulassen und namentlich auf Overbeck's Empfehlung dessen talentvollen Schüler *Ed. Steinle* mit dem Entwurf für das Chorgewölbe, den Schöpfer im Chor der Engel darstellend, betraut. Allein die Overbeck'sche Richtung mit ihrer stillen, lieblichen An-

muth und fiesole-umbrischen Seligkeit hätte hier selbst zu den Engelgestalten nicht ausgereicht, geschweige denn für Gott Vater als den gewaltigen Erschaffer der Welt. Der Meister konnte die Dissonanz im Ganzen nicht ertragen und schuf daher auch diese Decke, wobei es ihm wie bei den männlichen Gestalten der Gewölbemalereien überhaupt gelang, in Gott Vater eine Majestät und Kraft zu entwickeln, die unbedingt an die Gestalten der Sixtina gemahnt.

Ende Juni 1836 konnte die Ausführung in der gleichzeitig so weit als nöthig vollendeten Kirche selbst beginnen. *C. Hermann*, *Moralt*, welcher sich später bei der Ausmalung des neuen Doms in Gran betheiligte und *G. Lacher*, der sich durch eine Krönung Mariä für Vilsbiburg als ausreichend befähigt erwiesen, nahmen die Evangelisten im nördlichen, *Halbreiter* und *Kranzberger* die Kirchenväter am südlichen Gewölbe in Angriff, welchen in den nächsten Sommern durch dieselben Gehülfen mit *Heiler*, *Schabet* und *Hellweger* (der letztere später Gehilfe Schraudolph's und neuestens durch seine Gemälde für die Kirche zu Brunnecken in Tyrol in weiteren Kreisen bekannt geworden) im Vierungsgewölbe die Apostel und Martyrer, die Doktoren der Kirche, die Ordensstifter, die h. Missionäre, Könige und Jungfrauen z. Th. nach *Hermann's* Carton und unter dessen Leitung folgten. Cornelius selbst malte indess das jüngste Gericht*) allein und ganz ohne fremde Beihilfe, um dadurch eine einheitlichere Wirkung zu erzielen, als es sonst gelungen wäre. Vielleicht dachte er dabei auch an Michel-Angelo's Erfahrungen in der Sixtina wie an Rubens' Kreuzabnahme, und strebte darnach die zischelnden Stimmen zu entkräften, welche immer lauter anfingen, die Begabung des Meisters für das Malen in Abrede zu ziehen.

Er hatte sich in seinen Hoffnungen getäuscht. Noch vor Vollendung des Gemäldes wurden vielmehr die Klagen über die Unzulänglichkeit des Coloristischen an dem grossen Werke lauter und lauter und von dem Könige getheilt. Der Künstler suchte vergeblich die Beschwerden durch nochmalige Ueberarbeitung zu entkräften. Es war im Ganzen zu viel auf das Monumentale gerechnet, welches dem Künstler eine möglichst flache Behandlung zum Gesetz zu machen schien, das Malerische zu untergeordnet behandelt, der Carton

---

*) Farbenskizze im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Umrisszeichnung im Museum zu Basel, gestochen von H. Merz.

nicht genügend in ein Gemälde übertragen worden. Die helle Haltung, hervorgerufen durch zu unkräftige, meist farbige Schatten, gab dem Ganzen eine unerquickliche Eintönigkeit der gelblichrothen Fleischtöne wie des blauen Grundes. Allein der kunstsinnige König und das maassgebende Publikum hätte doch die farbige Inscenirung nicht so überwiegend in's Auge fassen sollen, dass man darob die grossartige Conception, gediegene Composition, mächtige Zeichnung, Modellirung u. s. w. beinahe übersah. Man hätte namentlich gerade an dem gewaltigen »Dies irae«, den der Meister in einfacher Grossheit an die Wand geschrieben und den er nicht, wie vordem Rubens in's Gebiet einer fast frivolen Realität ziehen wollte, das Coloristische und Decorative nicht in erster Linie betonen sollen. Cornelius hatte den Standpunkt höher genommen und in seinem Schaffen vergessen, dass andere sein Werk mit anderen Augen sehen würden, als seine geistigen waren. Er wollte seine erhabenen Gedanken, die majestätische Herbigkeit seiner Idee nicht beeinträchtigen durch eine Zuthat, die ihm für das Reich der Geister zu profan schien, und lebte sich so in den grossen Gegenstand selbst hinein, dass er des Gemäldes im engern Sinne und der Wirkung desselben als solchen vergass. Niemand wird behaupten wollen, dass jener Meister zurückging, der — was wohl selten — sein vollendetstes Werk erst im Greisenalter geschaffen; und doch sind schon seine Bartholdyfresken anziehender gemalt als sein jüngstes Gericht. Oder sollte es dem an der Freskotechnik gemangelt haben, der sie der Welt eigentlich wieder gelehrt und fast ausschliesslich geübt hat, der in der Glyptothek bei seinen wie seiner Gehilfen Arbeiten so viele Gelegenheit zur Ansammlung von Beobachtungen und Erfahrungen gehabt und es in der That dort auch nicht an Versuchen hatte fehlen lassen, nach dieser oder jener Weise weiter zu gehen. Kurz, die coloristische Behandlung des jüngsten Gerichtes war bewusst und gewollt, fusste auf den michelangelesken wie altitalienischen Vorbildern und sollte in keuscher Entsagung allen Sinnenreizes mit dem Gegenstande im Einklang stehen, in den er sich mit gläubiger Begeisterung versenkt hatte. Ihm war das jüngste Gericht nicht wie der Mehrzahl der modernen Beurtheiler lediglich ein Gemälde, sondern eine Vision, an welcher er als Christ und Künstler gleichen Antheil hatte.

In Hinsicht auf die Composition und Zeichnung aber hat manchem Auge die hier auftretende Formgebung etwas Starres und

Mageres, gesteigert durch das Knappe aller Gewandung, was dem strengen Sinne des Meisters eignet und z. Th. noch aus seiner romantischen Periode mit ihren flandrischen und präraphaelitischen Reminiscenzen stammt. Man bringt jedoch nicht in Anschlag, wie die momentane Bewegtheit der beiden nothwendig zum Vergleich sich aufdrängenden Meisterwerke des Michel-Angelo und des Rubens, dazu die gedrungen muskulöse Weise des erstern oder die üppig fleischige des letztern das Urtheil des Kenners hierin nicht so unbefangen sein lässt, als es die Selbständigkeit unseres Meisters verlangt. Wie in Ansehung des Colorits das vielleicht einseitige Wollen des Künstlers, so sollte billig auch hierin dessen eigenartiger Styl ebenso in Rücksicht gezogen werden, wie es bei Beurtheilung des sixtinischen oder Rubens'schen Weltgerichts von jedem Kunstfreunde geschieht. Einem einzelnen Werke eines grossen Meisters gegenüber ist nur ein relatives Urtheil gerecht.

Mehr Grund zu Aussetzungen ist durch die beiden andern, übrigens ganz von Gehilfenhand ausgeführten grössern Wandgemälde, Geburt und Kreuzigung Christi*), gegeben. In beiden befand sich nemlich der Künstler weit weniger auf dem ihm gemässen Boden, welcher dem der Nazarener entgegengesetzt nicht in dem Empfindungs- und Gemüthvollen, Wonnigen oder Leidenden, sondern in charaktervoll kräftigem Denken, Sein, Wollen und Handeln besteht. Die Darstellung von zartem Empfinden erscheint daher leicht leer und starr, die von Leiden bis zur Verrenktheit übertrieben. Von ganz besonderem Nachtheile für die Gemälde aber ist der Umstand, dass sie statt sich cyklisch aneinander zu schliessen nicht bloss von starken intensiv farbigen Ornamentstreifen romanischen Styls umgeben sind, sondern an unvortheilhaft gefärbte und todt gemusterte Wände stossen.

Die Riesenarbeit (das Chorgemälde allein misst 2400 □') hatte wieder ein Jahrzehent erfordert, in welchem der Künstler, wenn man von den Skizzen für die Loggien der Pinakothek, denen er nur seine Abendstunden und gleichsam die Erholungszeit schenkte, absieht, derselben ausschliessend oblag. Es waren sonach zwei Decennien im Dienst des Königs vergangen, ohne dass in dieser Zeit dessen Gunst sich gesteigert hätte. Im Gegentheil, je mehr die Anerkennung im

*) Gestochen von H. Merz.

Auslande wuchs, so dass z. B. der Besuch des Künstlers zu Paris zu einem wahren Feste wurde, welches Akademie und König in gleicher Weise verherrlichte, desto mehr vermehrten sich Widerwärtigkeiten und abfälliges Urtheil an der Stätte seiner Thätigkeit. Ein Jahr nachdem der König der Franzosen den von den Künstlern Frankreichs unerhört gefeierten Meister zur Tafel gezogen, ja ihn selbst nach und in Versailles geführt hatte, war die Verstimmung in München gegen ihn so weit gediehen, dass der wiederholt schwer beleidigte Künstler nicht länger ausharren konnte. Auf seine Anfrage in Berlin erfuhr er übrigens ohne Zaudern, dass König Friedrich Wilhelm IV., welcher eben den Thron bestiegen, seine Wiedererlangung eifrig wünsche, und wenige Monate nachdem die Anerbietung des Meisters in des Königs Hände gelangt, waren auch schon die Erwerbungspräliminarien erledigt und Cornelius trat am 12. April 1841 bereits die Reise nach Berlin an. —

---

# Drittes Capitel.

---

## Die Münchener Schule. Profane und religiöse Monumentalmalerei.

König Ludwig konnte bei Cornelius' Abgang in einem Wortwechsel mit einem der Freunde des Meisters mit Recht hinwerfen, »dass die Kunst in München nicht an Cornelius gebunden sei«. »Nicht mehr« wäre freilich noch richtiger gewesen. Er hatte ihr die Schwingen gelöst, tüchtige Genossen und Schüler nach München gezogen und die vorhandenen Kräfte in seine grossen Bahnen gelenkt. Der Bahnbrecher, mit welchem der Kronprinz in der Glyptothek sein Werk, München zur Stadt der Kunst zu erheben, begonnen, hatte sich verzehnfacht und keine der monumentalen Unternehmungen, die noch unvollendet waren, konnte durch des Altmeisters Abgang wieder in's Stocken gerathen. Einzelne Arbeiten seiner Jünger erfreuten sich sogar einer grösseren Gunst des Königs und des Publikums, als die letzten Cornelianischen Schöpfungen. Die anfangs entschieden ausgeprägte Schule des Meisters hatte sich im letzten Jahrzehent überdiess sehr gelockert, zum Theil dadurch, dass die bedeutenderen älteren Gehülfen und Schüler längst flügge und selbständig geworden waren, anderntheils durch den Einfluss der nazarenischen Richtung, der H. Hess in München einen überaus fruchtbaren Boden bereitet hatte. Auch fehlte es nicht an Missvergnügten oder solchen, welche ihr Heil in anderen Bahnen suchten, wie *H. Stilke,* welcher, obwohl

einer der ältesten Schüler des Meisters, in W. Schadow's Schule nach Düsseldorf übergetreten war, wo wir ihn wieder finden werden, oder *C. Schorn*, der im Drange nach weiterer Ausbildung in der Oeltechnik nach Berlin zu Wach gegangen und dann, berührt von den coloristischen Einflüssen der Werke von Gallait und Biéfve sich unter die ersten deutschen Coloristen reihte. Endlich waren auch geniale Kräfte aufgetaucht, welche sich ihren eigenen Weg selbst suchten und diesen verfolgten, wie *Kaulbach, Genelli, Schwind* u. A.

Derjenige aber, welcher sich in seiner Weise noch am engsten an die Bahnen des Cornelius hielt, war dessen Freund und Kampfgenosse von den Anfängen der deutschen Kunst an, *Julius Schnorr* von Carolsfeld, welcher von den schon besprochenen Arbeiten in der Villa Massimi weg 1827 nach München gekommen war. Er hatte schon 1825 mit der Berufung den Auftrag erhalten, eine Reihe von Sälen des Neubaues der Residenz mit einem Odyssee-Cyklus auszustatten, und etwas abweichend von seinem älteren Genossen von dem Gedanken ausgehend, dass bei homerischen Darstellungen und besonders aus der Odyssee die Landschaft als ein wichtiger Faktor zu betrachten sei, zu dem Zwecke seine schon erwähnten landschaftlichen Studien auf Reisen in Sicilien bereichert. Von den bezüglichen Compositionen aber war nur eine über die Skizze hinaus gediehen*), als er in Messina erfuhr, dass der König in Rücksicht auf seine im Ariostsaal bethätigte Ritterromantik seinen Entschluss geändert und ihm einen Nibelungencyklus in denselben Räumen zugedacht habe. Der Auftrag mochte ihm, als er an der Seite der Tochter seines romantischen Freundes Ferd. v. Olivier, mit der er sich auf dem Rückwege aus Italien zu Wien vermählt, nach München gelangte, noch zusagender sein und er schritt rüstig an's Werk. Doch machten ihn mehrfache Unterbrechungen, welche den übrigens unvollendeten Abschluss bis in's 21. Jahr seines Aufenthalts in München verschleppte, zu einer Qual seines Lebens. Auch war das zunehmende Bestreben des Künstlers, seinen Gegenstand möglichst nahe an die Realität zu rücken, demselben, dem Fortschritte der Arbeit wie dem Erfolge keineswegs förderlich, indem dadurch der Duft der Romantik mit ihrer fast kindlichen Unbefangenheit, die sie

*) „Nausikaa", Federzeichnung im Besitz des Kunsthändlers Börner, Holzschnitt in Lützow's Zeitsch. f. bild. Kunst 1867.

ebenso mit sich bringt als beim Empfänger voraussetzt, verloren ging. In diesem Sinne war der Ariostcyklus der Villa Massimi entschieden gelungener und eine sinngetreuere Uebertragung im Geiste des Dichters, der mit seinen Gestalten nicht selten spielt und sie so leicht hin und her bewegt wie Nebelbilder. Liegt nun aber ein solches Märenspiel keineswegs auch im Wesen des Nibelungenliedes, dessen Gestalten durchweg wuchtiger erscheinen, so ist doch auch seine eigenartige Uebernatürlichkeit von Cornelius entschieden originalgetreuer erfasst worden. Man darf nur parallele Darstellungen von beider Hand, wie z. B. die Auffindung der Leiche Siegfried's durch Kriemhild miteinander vergleichen, um sich dessen völlig bewusst zu werden. An Composition, Correctheit und Schönheit der Form in idealer wie realer Hinsicht und namentlich in der Gewandung dürften zwar Schnorr's Darstellungen den Cornelius'schen überlegen sein; aber an Gehalt, Bedeutung und dichterischer Wahrheit erreichen sie dieselben nicht. Der ohnmächtig zusammenbrechenden Kriemhild des Corneliuscyklus gegenübergestellt, erscheint die sich über des Gemahls Leiche werfende Heroine Schnorr's in Geberde und Ausdruck fast bühnenmässig und mit unzureichender Empfindungskraft geschaffen. Wo dagegen Charakter und Pathos zurücktritt, befindet sich der Letztere im Vortheil, und gerade das, woran sonst Künstler scheitern, nemlich das Gebiet festlicher Darstellungen, entfaltete das ausserordentliche Compositionstalent des Meisters zu einer selten erreichten Höhe. Diess zeigt neben dem schönen Vorsaal mit den allegorischen Darstellungen der Märe und Sage und den Einzelfiguren der Träger des Gedichts besonders der erste Saal, von einem der Gemälde der »Saal der Hochzeit« genannt, während der »Saal des Verrathes« und der »Saal der Hunenfahrt« in seinen Darstellungen dem stofflichen Interesse derselben nicht gleichkommt.*)

Schnorr war auch in einen bereits entwickelten Kreis der näheren oder entfernteren Jünger des Cornelius eingetreten und blieb namentlich nicht unberührt von der aufblühenden Geschichtsmalerei, welche naturgemäss in vielen Stücken von der idealen Kunst des Meisters abweichen musste. Die Realität in Porträt, Costüm, Landschaft und

*) Von den Nachbildungen ist Thäter's Stich des Gemäldes „Kriemhild findet die Leiche ihres Gemahls“ (bei Raczynski) wie die „Begrüssung der Königinnen“, gest. v. Fr. Zimmermann, hervorzuheben.

architektonischem wie tektonischem Beiwerk und ein förmliches Studium von alledem war von der geschichtlichen Darstellung so unzertrennlich, dass es nicht befremden kann, wenn nicht selten, und besonders von den unter den Einfluss des Dr. *F. Fellner* (geb. 1800 zu Frankfurt a. M., † 1859 zu Stuttgart, eines der Münchener Corneliusschüler) sich stellenden Künstlern, zu viel Gewicht darauf gelegt wurde. Wusste man es auch zu entschuldigen, dass Cornelius seine Nibelungen gelegentlich mit gothischer Architektur ausstattete oder in der Gewandung, in Waffen und Geräth keineswegs »streng« zu Werke ging, so wirkte doch der Eifer hinsichtlich geschichtlicher Wahrheit auch auf das mehr ideale Gebiet der Sage zurück.

Hatte nun Schnorr schon in den Nibelungen diesem Theil von historischer Wahrheit so grosse Aufmerksamkeit gewidmet, dass man den Tadel nicht verschweigen darf, es habe sich hier die Romantik gleichsam zu früh zur historischen Realität verdichtet, so war er um so mehr vorbereitet für die Aufgabe reiner Geschichtsbilder, durch welche der Nibelungencyklus wiederholt unterbrochen wurde. Es brauchte kein Sprung mehr gemacht zu werden, wie er von dem durch Ariost in's Nebelhafte gezogenen Charakter Carl des Grossen, seines Neffen, des Markgrafen von der Bretagne, und der flüchtigen Angelica, deren märchenhafte Erscheinung der Künstler in Villa Massimi so meisterhaft getroffen, nöthig gewesen wäre, indem die Nibelungensage bereits zu sehr zur geschichtlichen Darstellung geklärt, freilich auch zugleich prosaicirt worden war, um noch einer wesentlich anderen Auffassung in den Geschichtsbildern der drei Kaisersäle der Residenz Platz machen zu müssen. In diesen Darstellungen aus dem Leben Carl des Grossen, Friedrich Barbarossa's und Rudolph's von Habsburg*) enthaltenden Werke würde der Meister, nachdem der Boden der eigentlichen Romantik einmal verlassen war, vielleicht sein Höchstes geleistet haben, wenn nicht die Ungeduld des Königs, welcher die umfassende Arbeit rasch vollendet zu sehen wünschte, die Entfaltung einer vollen Reife behindert hätte. Eine solche findet sich wohl in dem den Tod Barbarossa's (leider nach ungünstigem

---

*) Unter anderem die Zerstörung von Mailand und Barbarossa's Zusammenkunft mit P. Alexander VI. in Venedig, gest. v. Thäter.

historischem Motive) darstellenden Staffeleigemälde*), das 1833 vollendet eine Vorfrucht des 1834 begonnenen Cyklus bildete. Allein im Ganzen bewegte sich der Künstler leichter in der Technik der Wandmalerei, wenn auch bedauert werden muss, dass die Kaisersäle nach Fernbach's System in Wachsharzfarben, mithin mehr bei künstlicher Beleuchtung wirkend, hergestellt worden sind.

Wie Cornelius den beiden grossen, oben beschriebenen Schöpfungen, so widmete auch Schnorr seinen zwei dem Umfange nach nicht geringeren Aufgaben zwei volle Jahrzehnte und arbeitete noch einige Jahre, nebenher die schönen Compositionen nach den Hymnen des Homer für das Servicezimmer des Königs**) zeichnend, in rastloser Thätigkeit an denselben, nachdem sein älterer Freund München bereits verlassen hatte. Trotzdem wurden die Nibelungensäle nicht ganz vollendet, und der Saal der Klage (der Reihe nach der fünfte) blieb unausgeführt, was um so mehr zu bedauern, als die minder stürmisch bewegten Vorgänge der projektirten Darstellungen der Eigenart des Künstlers ganz besonders hätten zusagen müssen. Nicht unberechtigte Empfindlichkeit über die Zurücksetzung, welche in der Nachfolge Gärtner's in dem von Cornelius aufgegebenen Direktorat der Akademie lag, oder richtiger das Gefühl, dass damit die Bedeutung der Münchener Akademie als erste Malerschule Deutschlands ihr vorläufiges Ende erreicht habe, veranlasste auch ihn, eine ihm von der Heimat dargebotene Gelegenheit zu ergreifen, und München gleichfalls zu verlassen. Wir werden ihn in Dresden wiederfinden.

Dass bei den einer Schule besonders nützlichen Eigenschaften des Meisters, seiner geschickten Sicherheit in regelrechter und doch nicht leer akademischen Composition und Formgebung, der grossen Dehnbarkeit seines Stoffgebietes***) und seiner tüchtigen Coloristik eine grössere Zahl von Akademieschülern und Gehülfen sich bald näher an ihn als an Cornelius anschlossen, kann nicht befremden.

---

*) Im Auftrage des Reichsfreiherrn v. Stein für Schloss Cappenberg gemalt.

**) Die 12 Handzeichnungen sind als Hauptgewinn der Kunstlotterie zur Erbauung des Künstlerhauses in Dresden in den Besitz des Kunsthändlers Apell in Dresden gelangt.

***) Selbst mehre religiöse Werke waren wie schon in Rom, so auch in München gelegentlich aus seinem Atelier hervorgegangen. Z. B. der barmherzige Samariter (1833), Städel'sches Museum Nr. 361, durch dunkles Colorit an die älteren italienischen Meister, in der Landschaft sogar an die Venetianer gemahnend.

Unter diesen stehen *G. König* aus Coburg, geb. 1808, † 1869 zu Erlangen und *G. Jäger* aus Leipzig, geb. 1808, † 1871 als Direktor der Kunstschule daselbst, obenan. Der erstere, nach mühseliger Jugend 1833 in Schnorr's Schule gelangt, bewegte sich so ausschliessend im Gebiete der Reformationsgeschichte und des Protestantismus, dass er geradezu der Luther-König genannt zu werden pflegte. Als seine cyklischen Hauptwerke sind 7 Oelgemälde aus dem Leben der drei Reformationsfürsten*), seine Luthercompositionen**), die Initialen zu Luthers geistlichen Liedern***), das gülden Abc†), und die Psalmenzeichnungen††) zu erwähnen. Seine Oelgemälde, namentlich späterer Zeit, wie »Nathan und David« 1861 (N. Pinakothek) oder »Luther und Zwingli in Marburg«, konnten seinen Ruf kaum steigern, indem hier das Können hinter dem trefflichen Wollen entschieden zurückblieb. In Wand- und Tafelmalerei gleich tüchtig war dagegen Jäger, ebenfalls ausser den Arbeiten für seinen Meister in den Kaisersälen mit religiösen und besonders biblischen Werken in Oel und Fresko (Dorfkirchen von Schönefeld und Klein-Pötschau bei Leipzig) beschäftigt und als Künstler des Herderzimmers im Schlosse zu Weimar auch der Profanromantik seine Huldigung darbringend. Doch ist sein Anschluss an seinen Lehrer nicht so eng wie bei König oder bei seinem leider der Kunst zu früh entrissenen Landsmann *F. Giessmann*, (geb. zu Leipzig 1810, † zu München 1847), indem seine Behandlung selbst ritterlicher Darstellungen vielfach auch den Einfluss von H. Hess und dessen Arbeiten in der Allerheiligenkirche verräth. Der gleichen Einwirkung gaben auch die anderen Gehülfen und Schüler Schnorr's bedeutenden Raum, wie *A. Palme* aus Rochlitz in Böhmen, geb. 1809, als dessen bedeutendstes Werk die Ausmalung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Bamberg zu nennen ist, der aber ohne ausgeprägte Eigenart mit den erlernten Typen sich begnügte; *F. Schubert* aus Dessau geb. 1817 (jetzt Professor in Berlin), der durch längeren Aufenthalt in Rom mehr zur Overbeck'schen Quelle der religiösen Romantik zurückging und sich

*) Im Auftrag des Herzog Ernst v. Sachsen-Coburg für Schloss Reinhardsbrunn gemalt.

**) In 48 Blättern im Umriss gest. v. H. Gelzer. Hamburg 1847.

***) In den Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV. v. Preussen gelangt.

†) In 12 Blättern gest. von Thäter.

††) Gest. v. Thäter und Merz.

gleichfalls zu keiner Originalität zu erschwingen vermochte, *A. Strähuber* aus München, geb. 1814, noch an der Münchener Akademie thätig, und *L. Schulz* aus Wien, geb. 1804, der nachmals in seinen Oelmalereien (die bedeutendsten in S. Johannes zu Wien) auch der Coloristik mehr Rechnung zu tragen suchte und bis in die neueste Zeit als einer der Altmeister religiöser Kunst in Wien thätig war. Noch entschiedener wandten sich der Betonung der Farbe zu *A. Gräfle* aus Freiburg im Breisgau, geb. 1809 und *H. J. Schneider* aus Coburg, geb. 1811, der nachmals die belgische Coloristik direkt aus Antwerpen nach Gotha verpflanzte. Selbständiger aber als alle genannten anderen Schüler oder Gehülfen Schnorr's entwickelte sich *M. Echter* aus München, geb. 1812, der später W. Kaulbach die Hand reichte und noch zu den wenigen Künstlern und Lehrern des heutigen München gehört, welche in der monumentalen Kunst das Prinzip der idealen Formgebung über das der realistischen Coloristik setzen.

Von den übrigen grösstentheils bereits genannten Vertretern der Münchener historischen Kunst aus Cornelius' Schule waren die meisten in den Wohnräumen der neuen Residenz beschäftigt. Des Meisters Liebling *C. Hermann* hatte den in ihn gesetzten Erwartungen durch die grosse Himmelfahrt Christi an der Decke der protestantischen Kirche zu München, in welcher der herbe Ernst bis zu fast geradliniger Härte gesteigert ist, so wenig entsprochen, wie durch die Gralslegende aus Wolfram von Eschenbach's Parcival in der Residenz, wesshalb er später, als auch die Schinkelfresken in der Porticus des Berliner Museums nicht gedeihen wollten, sich vorwiegend der Geschichtsillustration*) zugewandt. *E. Förster* hatte gleichfalls, nachdem er z. Th. nach Kaulbach's Zeichnungen im Salon und Schlafzimmer der Königin kleine Bilder aus Wieland und Goethe gemalt, von der Wandmalerei sich zurückgezogen und sein ungewöhnliches Nachbildungstalent wie seine wissenschaftliche Bildung zunächst der Erforschung der älteren italischen Kunst gewidmet, wozu ihm der Auftrag des Kronprinzen von Bayern, des nachmaligen Königs Maximilian II., die Denkmäler der älteren italienischen Malerei in Nachzeichnungen zu sammeln, ein Haupthebel gewesen zu sein scheint. Ist sein Name jedem Freunde der Kunstliteratur in Europa bekannt, so muss hier bemerkt werden, dass auch dieses Buch seinen beson-

*) Deutsche Geschichte in 15 grossen Blättern, 1854 vollendet.

ders für die Münchener Kunstperiode unschätzbaren authentischen Mittheilungen eine Fülle von Material zu danken hat. Auch *Ph. Schilgen* beendete seine monumentale Thätigkeit mit den schlichten Aeschylosbildern im Arbeitszimmer des Königs (nach Schwanthaler's Skizzen)*). *G. Gassen* malte noch Bilder nach Walter von der Vogelweide im Vorzimmer der Königin, um dann in seine Heimat Coblenz zurückzukehren, wo sein mildes für das Historienbild nicht geschaffenes Talent in religiösen Staffelei- und Wandbildern (Dreifaltigkeitskirche zu Weissenthurm) sich geräuschlos weiter betheiligte. In ähnlicher Weise hatte sich sein Landsmann *H. Anschütz,* obwohl von König Ludwig nach Neapel gesandt, um die pompejanische Malerei zu studiren, nachdem er Anakreontika nach Zimmermann'schen Entwürfen im Speisezimmer des Königs und einen Theil des Tanzsaales im Obergeschoss des Wohnflügels der Residenz ziemlich lustlos gemalt, zum religiösen Staffeleibilde gewendet und z. B. in dem vom jetzigen deutschen Kaiser bestellten Altarbild »Maria mit den Schutzpatronen der Waffengattungen«**) Vorzügliches geleistet, während sein Unterricht an der Akademie zu München (bis 1866) zu sehr auf Nebensächliches (Draperie etc.) gerichtet war. Von nachhaltigerer Wirkung waren die gleichen Studien in Neapel und Pompeji bei *J. G. Hiltensperger* (als trefflicher Colorist neben Schlotthauer zu stellen), welcher Scenen aus Aristophanes und Hesiod in der Residenz z. Th. nach Schwanthaler's Skizzen malte, die schönen Rossebändiger am Neubau der Post schuf und analog den Illustrationen der christlichen Kunstgeschichte in den Loggien der Pinakothek, an welchen er mit Cl. Zimmermann gemalt, für die Eremitage in S. Petersburg einen Illustrationscyklus zur griechischen Kunstgeschichte herstellte. Seine selten gesehenen Odysseebilder im Erdgeschoss des Festsaalbaues zu München (nach Schwanthaler's Skizzen) sind freilich durch Preller vollständig in Schatten gestellt worden, zeigen auch des Künstlers nur für kleineren Rahmen ausreichende schöpferische Kraft durch empfindliche Leere. Im Gegensatz zu dem classischen Stoffgebiet Hiltensperger's blieb *W. Lindenschmidt* beim romantischen Geschichtsbilde und zwar mit so leidenschaftlichem

*) Hieher gehören ausser bereits Erwähntem besonders: Deutsches Kunstblatt 1842—49 und Geschichte der deutschen Kunst. Bd IV. u. V. Lpz. 1860. ff.

**) Lünettenbild über dem Hauptaltar der kath. Garnisonskirche zu Coblenz.

Drange, dass er das grosse Bild auf der Aussenwand der Kirche von Untersendling, den Untergang der Oberländer Bauern während der österreichischen Occupation darstellend, wie auf eigenen Antrieb, so auch unentgeltlich ausführte. Den Schillerbildern im Arbeitszimmer des Königs, in welche er sich mit Foltz getheilt, folgten dann romantische Malereien in Hohenschwangau, seine Vorliebe für das frühere Mittelalter, welche sogar gelegentlich bis zum alten Germanenthum zurückging, noch befestigend. *Ph. Foltz* dagegen, ausser den obenerwähnten Schillerscenen, unterstützt von dem später zu besprechenden Dietz, im Servicezimmer des Königs Bilder zu Bürger malend, neigte sich mehr dem Genre zu, welches er im Gegensatz zu der sonstigen Behandlung dieses Faches mit einer höchst anmuthigen Idealität der Auffassung und der Färbung zu verbinden vermochte und für welches er in G. F. Bischoff, von welchem später, einen trefflichen Schüler heranzog. Von der Dehnbarkeit seines Talentes giebt jedoch der Umstand Zeugniss, dass er, obwohl am liebsten in ländlicher Idylle sich bewegend, doch der ritterlichen Romantik*) wie dem classischen**) Historienbild nicht minder gewachsen war.

In mehren Sätteln gerecht, aber trotz der langen Bewegung in Cornelius' Bahnen immer noch mit einem Fusse in Langer'schem Bügel stehend, schuf endlich *Cl. Zimmermann* Religiöses, Historisches und Classisches in gleicher, doch niemals ein gewisses Niveau übersteigender Tüchtigkeit, aber in ganz eigenen Schöpfungen geringer wie in der Ausführung fremder Entwürfe. Es ist daher zu beklagen, dass er nicht immer an den rechten Platz gesetzt ward, so dass zu oft ihm der Entwurf und Carton, anderen die Ausführung zufiel, wodurch bald phantasiebegabtere, bald technisch weniger durchgebildete Künstler zu der Rolle veranlasst wurden, in welcher gerade er am tüchtigsten war. *Hiltensperger*, *Lindenschmidt* und *Anschütz* einerseits, *Nilson*, *Engelmann* u. A. anderseits befanden sich in den Loggien der Pinakothek wie in den Zimmern der Residenz in dieser unvortheilhaften Lage, die übrigens ebenso in den Wünschen des Königs, der die Arbeiten rasch gefördert sehen wollte, wie in dem Princip des Meisters Cornelius, der immer die Heranziehung gleicher Schulkräfte zur Ausführung monumentaler Schöpfungen als eine seiner

*) „Des Sängers Fluch von Uhland", vom Kölner Kunstverein erworben.
**) „Blüthe Griechenlands" im Maximilianeum zu München.

Hauptaufgaben betrachtete, gelegen war. Neben Zimmermann sei dann noch *B. Neher* aus Biberach in Württemberg, geb. 1806, erwähnt, welcher von 1823 an in München nach vierjährigem Aufenthalt in Rom 1834 mit dem Frescofries am Isarthor beauftragt wurde, welches wie auch die Restauration des Thores der Anregung des Cornelius zu verdanken ist. Es gelang hiebei dem Künstler im Anschluss an seinen Meister einen idealeren Ton anzuschlagen, als ihn die Maler der Arkadenbilder anstrebten. Zur vollen Entfaltung kam jedoch sein schönes Talent erst in den Malereien im Weimarer Schlosse, bei welchen wir ihm später wieder begegnen werden.

In der Residenz beschäftigt treffen wir aber auch noch den grössten Schüler des Meisters, *W. Kaulbach*, der nach Vollendung der oben erwähnten Arbeiten im Thronsaal der Königin Fresken aus Klopstock malte und für den anstossenden Salon Scenen aus Wieland, für das Schlafzimmer der Königin aber Goethebilder componirte, die von Förster, Engelmann, Lacke u. A. ausgeführt wurden. Doch füllte diess des Künstlers reiches Schaffensvermögen keineswegs aus. Manches, wie die Amor- und Psychedarstellungen im Dessauerhause der Königinstrasse, wurde zwar ebenso rasch hingesetzt als vergessen; von dauernder Bedeutung aber wurden einige wunderliche Compositionen, welche gerade bei dem mit seltener Leichtigkeit in idealer Formgebung begabten Künstler am meisten befremden: so das »Irrenhaus« *) und zwei Zeichnungen aus Schiller's Verbrecher aus verlorener Ehre **). Wie er von Anfang an darnach gestrebt, sich mit besonders schwierigen Aufgaben herumzukämpfen, woraus schon in der Zeit seiner Düsseldorfer Studien in dem Carton der mannasammelnden Israeliten eine Summe von schwierigen Körperstellungs-Versuchen entsprang, so trug er sich jetzt bei gesteigertem Können mit psychologischen Aufgaben, in die sich sein damals etwas verdüstertes Gemüth mit Vorliebe versenkte und die in ihrer Wurzel bis auf seine künstlerische Erstlingsthätigkeit für diese Irrenanstalt bei Düsseldorf zurückgingen. Es lag in seiner Art, empfangene Eindrücke in satyrischer Reflexion lange zu nähren, bis sie in packender Reife der Charakteristik an's Licht traten. Diese erscheint

*) Unter Amsler's Leitung v. H. Merz gestochen.

**) Der Sonnenwirth vor Gericht, gest. v. Gonzenbach, lith. v. Heinzmann (in Raczynski's Atlas).

in den genannten Werken in einer an Hogarth gemahnenden Härte, mildert sich aber im Laufe der Zeit zu jener feinen neckischen Ironie, wie sie in dem herrlichen »Reinecke Fuchs«, in den Friesen und übrigen Ornamenten des Museumtreppenhauses zu Berlin, übrigens fast in jedem Werke wenigstens nebensächlich auftreten.

Es brachte jedoch der Künstler in solchen Arbeiten seinem Geist, Witz und Hang zum Hohn ein nicht geringes Opfer, indem er dabei zum grossen Theil auf den Genius verzichtete, der mehr seine Hand als seinen Geist und zwar in ungewöhnlich hohem Grade beherrschte, nemlich auf die Schönheit. Je mächtiger aber gerade diese Seite des Künstlers aus der herben Grösse seines Meisters und seiner Schule sich herausentwickelte, um so entschiedener verlangte sie ihr Recht und drängte zu idealen Compositionen. In »Carl des Grossen Sieg über die Sachsen«*) erscheint zwar die satyrisch-höhnische Tendenz noch im entschiedenen Uebergewicht, dafür tritt uns die ideale Richtung in dem grossen Werke, mit dem er 1834 seinen Ruhm begründete, fast unbeeinträchtigt entgegen. Es ist die grosse Darstellung der »Hunnenschlacht«**). Noch hatte der Künstler, später einer der gebildetsten seiner Zeit, zur Ergänzung der Lücken seiner Erziehung nicht die Gelegenheit gefunden, und die Stoffwahl ging daher nicht von ihm aus, sondern von Klenze, der die selbstgefertigte Skizze durch Kaulbach im Grossen ausführen lassen wollte. Der Scene liegt eine Stelle bei Photius***) zu Grunde, welche der Erwähnung einer angeblichen Vernichtungsschlacht zwischen den Römern unter der Regierung Valentinian III. und den Hunnen unter Alarich vor den Thoren Roms hinzufügt: »Und als die Streiter gefallen waren und die Leiber von einander abliessen, da setzten die Seelen den Kampf noch drei ganze Tage und Nächte fort und fochten mit gleicher Wuth wie im Leben, so dass man sah und hörte, wie die Schattenbilder aufeinander losstürzten und mit den Waffen zusammentrafen.« Der Gegenstand aber hatte Kaulbach's Phantasie entzündet und entwickelte sich unter dessen Hand zu einer der bedeutendsten Schöpfungen der Gegenwart sowohl in Ansehung der Composition als der Formgebung und Charakteristik. Ohne

---

*) Gest. v. Thäter.

**) In der Gallerie Raczynski, gest. v. Merz und Jacobi, v. Thäter u. Hoffmann.

***) Leben des Isidorus von Gaza (Bibliotheca ed. Bekker p. 339).

akademisch-symmetrische Entsprechung, aber in bewundernswerthem mehr proportionalem Gleichgewicht, welchem höchstens die Abnahme eines Randstreifens zur Rechten zu wünschen wäre, baut sich das Ganze auf, in den beiderseits emporschwebenden Kämpfergruppen wie in den gegeneinanderstürmenden Führern der Mitte zustrebend, in welcher ein schwebender Knäuel geisterhaft leidenschaftlicher Ringer den Blick fesselt, während auf der Erde eine Reihe herrlich idealisirter Akte für das geringere gegenständliche Interesse entschädigt. Im Uebrigen ist die entschiedene Charakterdarstellung der Cornelius'schen Schule, verbunden mit prägnanter Wiedergabe asiatischer Raçentypen noch überwiegend über die reine Idealität der Form, welcher nur manchmal volle Gelegenheit zur Entfaltung gegeben ist. Wo diess jedoch der Fall, wie in der sich vom Boden erhebenden Frauengruppe, da entwickelt sich ein Formenreiz, ein Linienfluss und eine Geschmeidigkeit der Bewegung, wie sie bei Cornelius wohl nur selten begegnen. Freilich darf auch nicht verschwiegen werden, dass schon hier dem aufmerksamen Betrachter besonders in der Gewandung jene Formen auffallen, welche später zu fast stereotypem Faltenschlag geworden sind, aus einem ungewöhnlichen Gefühl für Schönheit und Linienfluss entstanden, aber leider in allzugrosser Selbstbefriedigung auch beibehalten.

Das hochbedeutende Werk wurde von dem Meister 1834—1837 cartonartig in bräunlicher Schattirung in Oelfarbe untermalt und blieb so auf ausdrücklichen Wunsch des Bestellers und Besitzers, der gleichwohl überdiess die Wiederholung in Farbe verlangte. Zur Ausführung dieser kam es jedoch zunächt nicht, wohl wegen des Erfolges der Farbenskizze bei der auch Kaulbach wie den Schülern des Cornelius überhaupt noch eigenen coloristischen Unsicherheit. Da aber der Künstler wahrscheinlich nicht schon damals wie später, wo er seine Vorliebe für plastische und farblose Durchbildung mit Wort und That erklärte, seines überwiegend formgebenden Talentes sich bewusst war, so drängte ihn gerade die misslungene Farbenskizze über die Alpen zu gehen, wozu ihn gewiss nicht romantische ihm an sich völlig fremde Ideen seiner älteren Kunstgenossen, die überdiess damals im Allgemeinen im Versiegen waren, bewogen. Einen nur untergeordneten Antheil daran hatte auch der Entwurf zu einem zweiten grossen Werke, die Zerstörung Jerusalems, mehr vielleicht das hebende Ereigniss seiner Berufung an die Dresdener

Akademie wie der ehrenvollen Erhaltung des Meisters für München durch dessen Ernennung zum Hofmaler. Es waren auch besonders die venetianischen Coloristen, welchen er seine hauptsächlichste Aufmerksamkeit zuwandte; von raphaelesker oder michelangelesker Einwirkung dagegen verspüren wir weniger und die schöne Studie eines Hirtenknaben der Campagna*) zeigt vielmehr coloristische Tendenz.

Die Jahre 1838—1845 waren vorzugsweise der Ausführung des grossen Gemäldes, »die Zerstörung von Jerusalem«, gewidmet. Kleinere Arbeiten, wie »Anakreon mit der Geliebten«**), »Goethe's fünfte römische Elegie«***), Bildnisse (König Ludwig I., die Maler Monten und Heinlein im Costüm eines Ritters von Schellenberg und Hauptmanns der Landsknechte aus dem Künstlermaskenzug 1840)†) u. a. m. bildeten gleichsam die Erholungsarbeit von der angestrengten Arbeit. Noch mehr freilich die unvergleichliche Zeichnungsfolge zu Reinecke Fuchs nach Goethe††), mit welcher er, mit Recht ein Heine unter den Malern genannt†††), seinem satyrischen Humor, der durch die grossen Compositionen zurückgedrängt war, huldigen und damit gleichsam ein Herzensbedürfniss seinerseits befriedigen konnte. Hatte er im Verbrecher aus verlorener Ehre die Charakteristik gelegentlich der Thierwelt entnommen (z. B. im Gefängnisswärter), so konnte jetzt der Künstler umgekehrt die menschlichen Eigenschaften und Schwächen auf die Thierwelt übertragen. Es ist ihm diess gelungen, wie dem alten Dichter der Thiersage, freilich in modernster Auffassung und mit manchem empfindlichen Seitenhieb auf gleichzeitige Verhältnisse, verbunden übrigens mit einer Tiefe des Thierstudiums, welche für alle Zeiten bewundernswerth bleiben wird. Es sind Typen von doppelt bedeutsamer Art, Thier- und Menschenspiegel von merkwürdiger Harmonie und combinirter Wahrheit.

Indess näherte sich das Jerusalembild seiner Vollendung. Das imposante Werk, zu den bekanntesten der Gegenwart gehörig, ist auch in hohem Grade bewunderungswürdig durch die Schönheit der Composition im Allgemeinen wie der Formgebung im Besonderen,

*) Gal. Raczynski Nr. 60.

**) Im Besitz des Königs v. Württemberg auf Villa Rosenstein, (gest. v. Felsing.)

***) Von J. v. Pronay in's Pester Museum gestiftet.

†) Sämmtlich in der Neuen Pinakothek.

††) Gest. v. R. Rahn u. A. Schleich. München 1846.

†††) W. Lübke, Schwäbische Chronik 1874, Nr. 142.

durch den Reichthum der Erfindung und die keineswegs tadelnswerthe Mitte zwischen rein historischem Vortrag und idealer Allegorie. Es sollte nicht eine historische Scene, sondern ein weltgeschichtlicher Vorgang, nicht ein momentanes Ereigniss, sondern eine Darstellung der hier zum endlichen Conflict gekommenen Gegensätze, eines epochemachenden Abschnittes mit seinen hauptsächlichen Consequenzen sein. Das rein Historische ist daher mehr in den Hintergrund gedrängt, einerseits das einziehende Römerheer mit dem Imperator an der Spitze, anderseits der brennende Tempel mit den trotzenden israelitischen Führern. Titus erscheint nur als das Organ der himmlischen in der Glorie über dem Vorgange schwebenden Mächte, unter deren Auspizien sich die Verheissung Christi von der Zerstörung vollzieht. In der Mitte erscheint das Ende des alten Bundes in der Besitzergreifung des Opferaltars durch die Feinde und in der Person des Hohenpriesters, welcher, nachdem er die Seinigen getödtet, den Dolch gegen das eigene Herz zückt, wie der verzweifelnde Scorpion im Flammenring seinen eigenen Stachel sich in die Brust bohrt. Der Gedanke ist dadurch in ächt bildnerisch-künstlerischer Weise concret gemacht und die Allegorie durch das Haschen der Sieger nach den händeringenden Töchtern Juda's, die der Hohepriester noch verschont hatte, noch mehr in das Gebiet der Realität gezogen. Auch sonst finden sich zahlreiche Bezüge: das durch die Erfüllung der Verheissung siegreiche Christenthum z. B. wird in der ausziehenden Christengruppe zur Rechten und das über die Erde zerstreute Judenthum durch den enteilenden Ahasveros in der linken Ecke repräsentirt. So ist die Composition sinnig und gross gedacht, trotz der grösseren Symmetrie der Anordnung aber kaum von dem Gleichgewicht der Hunnenschlacht, auch nicht von der zwingenden Concentration derselben; fühlbar zerfällt vielmehr das Ganze in einzelne Gruppen und es tritt dadurch das Künstliche und darum Lose der Verknüpfung zu einem Werke noch auffälliger entgegen. Was aber noch mehr: der ideelle Zusammenhang und Gehalt wirkt nicht glaubhaft: es war dem Künstler nicht Ernst mit der himmlischen Vision wie mit der Frömmigkeit der abziehenden Christen, und so besteht die erste aus leeren Schemen, während die letzteren Griechen sind mit angenommenen christlichen Mienen, zu denen taufeheischende Ilioneuse die Hände erheben, so dass trotz der wunderbaren compositionellen und Formenschönheit dieser Gruppe doch der mit ihr

beabsichtigte Beweis, dass das Erfassen christlicher Kunst auch möglich sei ohne Nazarenerthum, doch nicht zur Evidenz erwirkt sein dürfte. Weit eher glaubt man den lüsternen Mädchenräubern der Mitte, welche nach der unvergleichlich begehrenswerthen Beute die Hände ausstrecken, oder empfindet den wahrhaft dämonischen Inhalt der jüdischen Männer in ihrer Verzweiflung, Rachsucht und sonstigen Leidenschaft. — Die Farbe endlich ist brillant, wenn auch nicht in gleichem Grade harmonisch und erfreulich; es ist in ihr gezeigt, dass der Meister die Genossen seiner Schule auch in dem Gebiet überragte, das ihm gleichwohl der Anlage nach am fernsten lag, und dass seine ausserordentliche künstlerische Kraft auch diese Schwierigkeit zu überwinden vermochte.

Den vielseitigen Vorzügen des grossartigen Werkes war auch das Aufsehen entsprechend, welches es machte, so dass sich selbst Könige darum stritten. Für die Fürstin Radzivill begonnen, gelangte es jedoch in den Besitz des Königs von Bayern*), während der König von Preussen sich mit einer Wiederholung begnügen wollte. Als aber der Künstler erklärte, dass er es vorziehen würde, dem preussischen Monarchen ein anderes Werk herstellen zu dürfen, kam dieser auf den Gedanken, ihn für einen ganzen Cyklus zu gewinnen. Damit war jedoch der Künstler für eine lange Reihe von Jahren für München fast verloren, indem er selbst in den daselbst zugebrachten Wintermonaten mit Vorbereitungen für die Malereien des Berliner Museumstreppenhauses beschäftigt war. Die Periode von 1847—1863 seines reichen Künstlerlebens gehört daher Berlin und einem folgenden Abschnitte an.

Verwandt an Begabung, aber an äusseren Erfolgen keineswegs wie jener ein Schoosskind des Glücks war *Bonav. Genelli* **), als der Sohn des Landschaftsmalers Janus und als der Neffe des bei Carstens genannten Architekten Hans Christian Genelli, 1798 zu Berlin geboren. Aus ungenügender berliner Schule (Hummel) als Stipendiat der Königin der Niederlande 1820 für zehn Jahre nach Rom gelangt, hielt er sich mehr an die Classicisten, welche das Andenken des in seiner Familie hochverehrten Carstens' bewahrten

*) N. Pinakothek, gest. v. Merz.

**) *M. Jordan*, Bonaventura Genelli, biographische Skizze. Zeitschr. für b. Kunst. 1870.

wie besonders an J. Koch und die Gebrüder Riepenhausen, als an die Nazarener, wenn auch die römischen Fresken der Casa Bartholdi und Villa Massimi und namentlich die Schöpfungen des Cornelius nicht ohne Einfluss auf ihn waren. Es schien eine Zeit lang, dass seine etwas wilde Genialität Zucht und Schule nicht vertragen wollte, obgleich sein Eifer für seine grossentheils autodidaktische Ausbildung*) bei zwar etwas geringerer Stetigkeit doch nicht minder glühend war als der des bahnbrechenden Hausfreundes seiner Familie. In der That befriedigte er, 1832 von Dr. Härtel zu einer den Carstens'schen Arbeiten im D'Orville-Hause zu Berlin ähnlichen Decoration**) nach Leipzig berufen, sich so wenig wie den Besitzer und brach daher die Arbeit, nachdem er in einigen Zwickelbildern Liebesgötter in verschiedenen Spielen dargestellt, die Arbeit wieder ab, die Ausführung des skizzirten Deckenbildes (Dionysos unter den Musen) auf viel spätere Zeiten vertagend***). Ohne Zweifel angezogen von der Thätigkeit des Cornelius im Jahre 1836 nach München gelangt, füllte er bald seine dürftige Wohnung mit Entwürfen von einer Grossartigkeit und Poesie, welche, wie auch deren Mannigfaltigkeit in Stellungen und Bewegungen an Carstens und Giulio Romano erinnerten, während sie an Schönheit der Formgebung trotz einzelner Gebrechen diese Meister nicht selten überragten. Künstler und Kunstfreunde sprachen mit Begeisterung von der Genialität des Zeichners, nur der grosse Kunstmäcen, der in erster Linie die durchaus monumentalen Anlagen des Künstlers hätte nützen können, wollte sich seiner Hand nicht bedienen, zum Theil aus persönlicher Abneigung, zum Theil wegen Genelli's Vernachlässigung des Malens, welche der König selbst an einem Cornelius nicht mehr hatte ertragen wollen. Es blieb nichts übrig, als in zahlreichen Entwürfen seinem Drange zu genügen und dieselben gelegentlich durch den Stich selbst zu publiciren oder vervielfältigen zu lassen. Für das Letztere waren Verlags- und Künstlerkräfte leichter zu gewinnen, wenn die Arbeiten cyklischer Form waren; denn für Einzelblätter

*) Ausser der Mutter und dem Oheim (dem Architekten) sagte er selbst, verdanke er alles Gute, was an ihm als Künstler und Mensch sei, der Bibel, dem Don Quixote und dem Homer.

**) Im Speisesaal des sog. römischen Hauses zu Leipzig.

***) 1868 in Oel gemalt. In der Schack'schen Gallerie zu München.

konnte die damalige Zeit, in welcher die Liebe zum Kupferstich sehr darniederlag, keineswegs günstig erscheinen. An cyklische Werke knüpft sich darum der Ruhm des Meisters, jedoch nicht bloss aus dem mehr äusserlichen Grunde ihrer grösseren Verbreitung.

Es ist nemlich zwar nicht zu bezweifeln, dass der Künstler in Einzelschöpfungen mehr Gelegenheit fand, sein künstlerisches Vermögen in reichen und bedeutsamen Compositionen zu manifestiren, mochten diese nun aus dem Gebiete der Bibel oder der griechischen Mythologie entnommen sein. So in »Loth's Einkehr in Zoar bei der Zerstörung Sodoma's« *), welches 1838 unter der Münchener Künstlerwelt grosses Aufsehen erweckte, oder in »Sisyphus vom Todesgotte entführt« **), das eine Fülle von classischer Schönheit und Vollendung enthält, beide zugleich seine frühere und seine spätere Compositionsweise repräsentirend. Die meisten derartigen Werke sind indess trotz einiger schwacher Versuche***) nie in die Oeffentlichkeit gedrungen, so sehr sie es auch insgesammt verdienen würden, wie noch die reiche Mappe, die aus dem Nachlass des Künstlers in die akademische Sammlung in Wien gekommen ist, beweist†). Der Bibel entnommen, ragen unter anderem hervor: »Gott Vater von den Thieren der vier Evangelisten durch die Welten gezogen«, »Kain und Abel«, »Jakob und Rebecca«; die Mehrzahl aber fällt in's Gebiet der Mythologie, wie »Kassandra«, »Achill beim Kentauren Chrion«, »Orest und die Furien« u. s. w. Erscheint jedoch auch da der Künstler am grössten, wenn er wie der ihm in Stoffwahl und Auffassung ungemein verwandte Carstens den conventionellen Darstellungen aus dem Wege gehen und sich die Scenen völlig frei, das heisst ganz aus sich schaffen konnte, wie diess namentlich in seinen grossen Werken, die nachmals (zu Weimar) für Baron Schack in München in Oel zur Ausführung gelangt sind, der Fall ist, so versteht sich von selbst, dass cyklische Werke von rein individuellem Charakter sein Wesen noch am deutlichsten aussprechen mussten. Die Umrisse zu Homer wie zu Dante sind noch

*) Umrissstich in Marggraff's Jahrbüchern.

**) Carton im Besitz des Hrn. Börner in Leipzig, gest. v. Th. Langer. Ztschr. f. b. K. 1870. S. 16.

***) Compositionen v. Genelli, gest. v. H. Schütz. München, Lit. art. Anst. 1840.

†) Der hochinteressante Nachlass besteht aus nicht weniger als 284 Blättern.

ziemlich unentwickelt. Die vier zusammengehörigen grösseren Compositionen aber: Homer vor dem Volke singend, Aesop Fabeln erzählend, Sappho vor Frauen, Apoll unter den Hirten singend*), sind leider nicht publicirt worden, ebensowenig fünf Blätter aus der Geschichte einer Feenkönigin oder die sechs Compositionen, verschiedene Gattungen der Musik darstellend**). Aber weiteren Kreisen bekannt wurden durch treffliche Stichausgaben das »Leben einer Hexe« ***), das »Leben des Wüstlings« †) und »Leben eines Künstlers« ††). Die Titel entsprechen nicht vollständig: die Hexe ist, wie Jordan bezeichnend sagt, »eine Art weiblicher Faust, die mit unbändigem Trieb geschlagene Seele, deren Geschick in der Poesie der Sünde aufgeht« und der »Wüstling« die Parallele hiezu. Das Leben eines Künstlers dagegen gibt Phantasien aus seinem eigenen Werden, Ringen, Gelingen und Geniessen, jedoch wie jene in antike Form gegossen. Dämonisch, tief, voll von Poesie und titanischer Seelenkraft (oft bis zum Räthselhaften) sind diese Cyklen, wie das Wesen ihres Urhebers, alle.

Die endliche Berufung des bis zum Greisenalter mit den kümmerlichsten Verhältnissen kämpfenden Meisters nach Weimar 1859 bildet einen wichtigen Abschnitt seines Lebens, freilich mehr einen versöhnenden Epilog zu der Tragödie seines Strebens. Er war damit der drückenden Sorge um das Dasein enthoben und zugleich veranlasst worden, seine Schöpfungen zur vollen Ausführung zu bringen. In beglückter Zurückgezogenheit widmete er auch das Jahrzehent seines Aufenthalts in Weimar bis an seinen Tod 1868 vorzugsweise der Uebertragung und Durchführung seiner gezeichneten und nur selten aquarellirten Compositionen in Oel. So entstanden die herrlichen, die Gallerie Schack in München zierenden Werke »Herkules bei Omphale«, »Entführung der Europa«, »die Lykurgosschlacht« und »der Theatervorhang«, die freilich coloristisch nur den

*) Z. Th. in Aquarell im Besitz des Baron Sina in Wien.

**) Beide Cyklen, der erstere mit Commentar des Künstlers in der akademischen Sammlung zu Wien.

***) Gest. v. Merz und Gonzenbach. Lpz. Weigel.

†) In mehren Redaktionen vorhanden, im Städel'schen Museum, im Besitz der Königin von England und im Besitz von Brockhaus in Leipzig. Nach der letzteren lith. v. G. Koch.

††) Gest. v. Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz. Lpz. Dürr.

ganz befriedigen werden, welcher sich die Oelbilder in monumentale Fresken übertragen denkt. Genelli selbst wäre indess hiezu nicht der Mann gewesen: so gross er dachte und künstlerisch empfand, zeigten sich sogleich die Mängel seiner technischen Entwicklung in ungenügender Durchbildung, sobald er sich in lebensgrossen Figuren versuchte, wie in dem Gemälde »Engel verkünden dem Abraham die Geburt des Isaak«. Durch die Enge seiner Lebensverhältnisse ausser Stand, seine Werke durch Modellstudien zu controliren und mit diesen durchzuführen, schuf er lediglich durch seine gewaltige Künstlerphantasie, welche gleichwohl das unablässige Naturstudium nie ganz ersetzen kann.

Vielfach verwandt mit Genelli, aber statt auf classischem vielmehr auf romantischem Boden stehend ist *Moritz v. Schwind**), geb. 1804 zu Wien, † 1871. Erst nachdem er in Wien die Humaniora erledigt und durch die Schule L. Schnorr's laufend die Eindrücke der eben aufblühenden Wiener Nazarenerschule empfangen hatte, nach München gelangt (1827), kann er um so weniger ganz zu Cornelius' Schule gerechnet werden, als er mit J. Schnorr, dem Bruder seines Lehrers, nach München übergesiedelt war und natürlich schon seiner romantischen Richtung nach von diesem in erster Linie beeinflusst wurde. Doch weit entfernt seine Entwicklung überhaupt nach einem ausgeprägten Vorbilde zu formiren, schuf er sich, wie jeder geniale Meister, seinen eigenen Styl, auf welchen wie auf sein Stoffgebiet die dichterischen und musikalischen Grössen und z. Th. Freunde in Wien, Lenau, Bauernfeld, Auersperg, Castelli und Grillparzer, wie Beethoven, Schubert und F. Lachner unbedingt von grösserem Einfluss waren als seine eigentliche Schule. »Am allermeisten aber, sagte er selbst, verdanke ich den Minnesingern. Die habe ich redlich studirt und durch sie mich in die romantische Zeit hineingelebt. Da ist mir so nach und nach der mittelalterliche Geist aufgegangen und hat mich angeregt bald wild und schaurig wie Sturmessausen im Eichwald und scharf wie Schwerteshieb, bald sanft und mild wie minnigliches Flötengetön«. — So leicht wie dem Dichter ward nun allerdings dem Künstler der »Ritt in's romantische

*) Biographien von A. W. Müller, Eisenach, 1871. — E. Ille (Gedächtnissrede), München 1871. — L. v. Führich, Lpz. 1871. — C. A. Regnet, Ztschr. f. bild. Kunst 1872. H. Holland, Stuttg. 1873.

Land« nicht. Es hat, wie er selbst sagt »einen riesenhaften Kampf gekostet. Tag und Nacht hat mir's keine Ruhe gelassen. Im Fieber der Aufregung bildeten sich die mittelalterlichen Gestalten, von wallendem Nebel umflossen, wie die bekannten Dissolving views, darnach wurden sie grösser, klarer und durchsichtiger. So habe ich sie denn zuerst scharf gezeichnet und dann in Farben hell ausgemalt.«

Cornelius nahm die von dem Wiener Ankömmling vorgelegten Proben wie später den »wunderlichen Heiligen« und die in altdeutscher Weise ausgeführte Composition »David und Abigail« beifällig auf und empfahl deren Urheber für den Königsbau, für welchen wir ihn auch schon 1832 im Bibliothekzimmer der Königin beschäftigt finden, Scenen aus Tieck's romantischen Schriften, aus dem Fortunat, der Genovefa, dem Blaubart, dem Runneberg, dem gestiefelten Kater, dem getreuen Eckart und den Elfen in Fresco an die Gewölbdecke und aus dem Octavian in Wachsharzmalerei auf den Wandfeldern zu malen. Der verdiente Beifall des Königs versetzte ihn dann, nachdem er eine vergebliche Reise nach Italien*) unternommen, in den Habsburgsaal, wo er 1836 einen Kinderfries herzustellen hatte, in welchem das Volksleben unter Kaiser Rudolph von Habsburg zur Darstellung kam**). Konnte auch hier der Künstler sein eingehendes Studium der mittelalterlichen Erscheinung nicht in ganzer Fülle verwerthen, so entfaltete er dafür eine Kindercomödie der reizendsten Art, welcher auch das Herausfallen aus der Zeit zu verzeihen ist. In den mittlerweile im Auftrage des damaligen Kronprinzen hergestellten Zeichnungen für Hohenschwangau (von F. Glink ausgeführt) stieg dafür der Künstler zu hoch hinauf in's Gebiet der Edda, der Dietrich- und Nibelungensage, welches seiner mehr ideal-genreartigen als mythischen Romantik weniger zusagend war. Mehr eignete sich schon das Gebiet der Sage Karls des Grossen mit Ariost'schen Scenen. Allein nachdem er noch der Aufforderung des Professors

---

*) Als vereinzelte Frucht darf vielleicht die schöne „Santa Conversazione“ im Besitz des Professors Cornelius in München gelten, bei welcher Bellini'scher und überhaupt oberitalischer Einfluss unzweifelhaft ist. Sie bildet eine anmuthige Repräsentation der Künste, indem der thronenden Madonna K. Heinrich II. nebst Kunigunden, das Baseler Münster und Antependium tragend und S. Lucas als Vertreter von Architektur, Plastik und Malerei, anderseits S. Caecilia, ein Engel und S. Bernhard (Musik, Poesie und Beredtsamkeit) zur Seite stehen.

**) Die Cartons hiezu befinden sich in der Kunsthalle zu Carlsruhe.

Dr. Crusius gefolgt war in Schloss Rüdigsdorf bei Leipzig die Mythe von Amor und Psyche zu malen, ein Feld, das ihm trotz seiner herrlichen Kindergestalten nicht entsprechend sein konnte, fand er erst sein ganzes Wesen in einigen Märchenillustrationen, die zum Theil in schlichtem Holzschnitt erschienen.

Wer Grimm's Volksmärchen kennt und damit Schwind's Bilderbogen-Illustrationen z. B. vom Machandelbaum, vom gestiefelten Kater, von der Gerechtigkeit Gottes etc. vergleicht, wird schwer sagen können, wer grösser sei, Dichter oder Zeichner. Sie reichen sich die Hand. Die naive Schlichtheit der Schwind'schen Auffassung und Zeichnung, welch letztere vorwiegend auf einem stark prononçirten Contur beruht, erscheint gepaart mit so vollendeter Formschönheit, Sicherheit und Lebendigkeit, dass das Auge der Bildung selbst des unscheinbarsten Beiwerkes wie des Ast- und Wurzelwerkes, der Farren, Disteln, Pilze u. s. w. mit Lust folgt, indem trotz der idealen Stylisirung jeder Einzelheit ein Natursinn und eine Unmittelbarkeit des Studiums lebender wie todter Objekte zu Grunde liegt, welche allen Manierismus unmöglich macht.

Wie es jedoch bei Genelli trotz vorwiegender Anlage für monumentale Kunst der Fall, so schliesst auch die Schwind'sche Kunst zwei Dinge aus: den colossalen, ja sogar lebensgrossen Maassstab und Darstellungen weltgeschichtlich epochemachenden Inhalts. Diess zeigen namentlich die Fresken in der Kunsthalle zu Carlsruhe wie das grosse Wandgemälde im Sitzungssaale der Reichsrathskammer daselbst, bei welch letzterem der Meister »redlich sich gelangweilt zu haben« selbst gesteht. Unerfreulich ist dann auch das aus einer Concurrenzarbeit für die Trinkhalle zu Baden-Baden hervorgegangene grosse Oelbild: »der Vater Rhein« *). Ist die Allegorie überhaupt nicht Sache des Meisters, so erscheint der etwas leichte und modern gefärbte Witz an den Colossalfiguren etwas schal, ja unerträglich durch die Gegensätze, wie denn der Zeuskopf des Rhein mit dessen Geigenspiel schlechterdings nicht zu reimen ist. Dazu kömmt, dass Oelmalerei überhaupt so wenig in seinem Vermögen lag, wie in dem des Genelli, und selbst noch weniger als der Mehrzahl der Künstler der damaligen Münchener Schule. Schwind's Richtung schien sie sogar gegenständlich auszuschliessen, indem die Oelfarbe mit ihrer

*) Gallerie Raczynski, Nr. 17.

die reale Illusion unterstützenden Kraft den romantischen Phantasien zuwider ist. Die kalte Durchsichtigkeit und Körperlosigkeit der Aquarelle und dieser entsprechend des Fresco musste an und für sich den Scheinkörpern von Nixen und Feen mit ihrem engen Bezug zur durchsichtigen Fluth weit zusagender sein. Die Töchter des Rhein erscheinen denn auch in der Oelfarbe schwer, stumpf und undurchsichtig; von dem Eindrucke der Wirkung der nebelartigen Fabelwesen, wie sie die Poesie und wie sie Schwind im Aquarell gibt, ist jede Spur verwischt. Und dass diess nicht eine vereinzelte Erscheinung, davon kann man sich an den zahlreichen Märchenbildern des Künstlers in der Schack'schen Gallerie leicht überzeugen. Die reizend gezeichneten Compositionen leiden unendlich durch die Farbe oder richtiger durch eine übrigens keineswegs geschickt gehandhabte Technik. Wo unter den kleinen Oelmalereien Schwind ein Stück genreartiger Realität gibt, wird die Wirkung ungleich befriedigender, wie diess die »Hochzeitreise« *) und namentlich das unvergleichliche Werk »Ritter Kurt's Brautfahrt« nach Goethe **) zeigt, in welcher es dem Künstler gelingt die Aquarellwirkung mit der Oeltechnik harmonisch zu verbinden. Wie unvortheilhaft erscheint dagegen das für Frankfurt gemalte Bild »der Sängerkrieg auf der Wartburg«, welches trotz wundervoller Composition und Zeichnung durch die pastose und gequälte Farbe allen Zauber verloren hat***).

Von den Arbeiten Schwind's seit seinem Eintritt in die Akademie zu München, wohin er durch Gärtner 1847 berufen worden war, gehört nur mehr die schöne »Beethoven'sche Symphonie«, eine sinnige Composition, zu deren Aufbau er wohl durch die E. Neureuther'schen Schöpfungen veranlasst worden war, hieher, in welcher sich das Musikalische seiner Richtung, jene in's Concrete übertragene Lyrik, die so sehr im Sinne der Romantik lag, einmal auch gegenständlich aussprach. Eben im Begriff seine weltbekannte Reihe von Märchencyklen mit dem »Aschenbrödel« und dem »Märchen von den sieben Raben« in Angriff zu nehmen, ward er aber München durch die Berufung nach der Wartburg für mehre Jahre entzogen. — Wie

*) Gallerie Schack in München Nr. 179.

**) Von 1838. Kunsthalle zu Carlsruhe Nr. 340.

***) Von 1846. Städel'sches Museum zu Frankfurt Nr. 362.

die monumentalen Malereien in Carlsruhe durch »Ritter Kurt«, so war die neue Berufung durch den »Sängerkrieg auf der Wartburg« veranlasst worden. Es braucht nicht erwähnt zu werden, dass die nun gebotene Aufgabe, den romantischen Edelstein in deutschen Landen mit Gemälden zu fassen, ihm weit näher ging als jene in der badischen Hauptstadt, und dass sie geeignet war, den Meister erst auf seine volle Höhe zu führen. Davon soll jedoch, wie von den letzten Schöpfungen des Meisters nach seiner Rückkehr, geeigneten Ortes gesprochen werden.

Um nun endlich den herrlichen Künstlerkreis der Münchener monumentalen Malerschule mit einem Rankenrahmen zu umschlingen, sei noch einmal *E. Neureuther's* gedacht. Er hatte zumeist bescheidentlich, aber um so glücklicher Gedichte illustrirt und z. B. in den 32 Zeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen*) die wärmste Anerkennung des greisen Dichterfürsten gefunden, die dieser noch einige Wochen vor seinem Hingang brieflich aussprach. Mit welchem Glück er sich auch in umfassenderen Compositionen zu deutschen Dichtungen betheiligte, beweist die Popularität seiner von 1835 an datirenden grossen Radirungen »Pfarrerstochter von Taubenheim«, »Lenore«, »der wilde Jäger«, »Dornröschen«, »Aschenbrödel«, »Waldfräulein« u. s. w. Auch in der Residenz fehlte er nicht und schmückte neben Kaulbach den Salon des Königs durch einen Fries mit Darstellungen aus Wielands Oberon. Sein Aufenthalt in Italien 1837—1838 trug zunächst die Frucht der »Erinnerungen an Villa Mills«, einer Reihe von Entwürfen zu herrlichem Wandschmuck. Sonst ward der Künstler allenthalben zu Rath und That herangezogen, wo es galt malerisch ornamentale Zierde für öffentliche Gebäude zu entwerfen und die monumentalen Schöpfungen seiner Genossen durch Ornamentumrahmung mit der Architektur erst in volle Verbindung zu bringen, wobei es ihm auch gelang auf der Basis der Loggienmalereien Raphael's wie der Dürer'schen Ornamente im Gebetbuche Kaiser Maximilian's einen neuen zeitgemässen Arabeskenstyl durch lebendige Heranziehung des jeweiligen Inhalts wie der Naturvorbilder zu gestalten. Sein Wirken als Künstler wie als Lehrer reicht bis in die Gegenwart herein, wenn auch seine Genialität vielfach durch industrielle Obliegenheiten, wie die artistische Leitung

*) In der lit. art. Anstalt zu München v. 1829 an erschienen.

der k. Porzellanmanufaktur gehemmt war. Dass seine Erfindens- und Schaffenskraft selbst jetzt noch ungeschmälert, zeigt indess seine neueste grössere Schöpfung, die Verzierungen der acht Flachkuppeln im Treppenhause des Polytechnikums zu München.

Kürzer können wir uns mit der religiösen Monumentalmalerei der Münchener Schule fassen, welche in viel engeren und manieristischen Geleisen sich bewegend eine ihrem Gründer ähnliche Kraft oder einen genialen Neuerer überhaupt kaum aufzuweisen hat, seit ihr durch *H. Hess* die Bahnen gewiesen worden waren. Von Cornelius empfohlen, war dieser, wie schon erwähnt worden ist, 1827 nach München berufen worden und hatte zugleich mit der Professur an der Akademie den Auftrag erhalten, die neue Allerheiligen-Kirche mit Fresken auszustatten. Sie war aus seinerzeit noch zu erörterndem Anlasse im italienisch-byzantinischen Styl unter besonderer Berücksichtigung der Capella Palatina in Palermo und von S. Marco in Venedig, natürlich nach letzterer in sehr reducirten Verhältnissen, erbaut worden und König wie Architekt wünschten, dass dem gewählten Baustyle auch in der Malerei Rechnung getragen werde. Dazu aber war H. Hess nahezu so geeignet wie der Franzose Flandrin und unter der deutschen Künstlerschaft wohl überhaupt die passendste Persönlichkeit. Nicht so fest gebannt an einen ein für allemal fertigen Styl wie der Altmeister der Nazarener in Rom war der zum Nazarenerhaupt in München berufene Künstler biegsam genug, um den Anforderungen der Architektur genügen zu können, selbst auf die Gefahr hin zuweilen in manieristischen Archaismus zu verfallen. In der That erinnert Manches in Farbe wie Formgebung an die musivische Kunst der altchristlichen Bauten Roms wie an die herbe giotteske Weise, wenn auch so gemildert, dass die Harmonie des Ganzen nicht darunter Schaden leidet. Ebenso wusste der Künstler ein Colorit zu entfalten, das dem angestrebten Archaismus ebenso entsprach, wie dem Goldgrund und der düsteren Beleuchtung des Raumes, warm, satt, tief und harmonisch, eine Färbung, welche mit der Farbe des Cornelius in der Ludwigskirche verglichen diesem nachtheilig sein musste. In Composition und Zeichnung freilich steht der Künstler weit unter jenem, obwohl anerkannt werden muss, dass er im lyrischen Gebiete, da wo die sanfteren Töne des Gemüths-

lebens angeschlagen werden, wie in der Madonna der Apsis, in dem Christus als Kinderfreund*) oder besonders in der Anbetung der Könige und Hirten, welche an Zartheit und Lieblichkeit der Auffassung an das Cölner Dombild erinnert, sein Vorbild Overbeck nahezu erreicht. Sonst trägt seine Composition gewöhnlich den Charakter schlichter Erzählung, so dass er zu dem Künstler des christlichen Denkens, als welchen sich Cornelius in der Ludwigskirche und noch wunderbarer in seinen Berliner Friedhofscompositionen darstellt, oder zu dem Maler des christlichen Empfindens, Overbeck, gleichsam wie der Legendenschreiber sich verhält. Würdiger, milder und stiller Ernst beherrscht jedoch seine tüchtig und mit beachtenswerthem architektonischen Raumgefühl gezeichneten Einzelgestalten wie biblischen Scenen, und verleiht dem Ganzen eine Stimmung, wie sie wohl selten an ähnlichen Werken erreicht worden ist und den Bau (in seinem Innern) zu den im Ensemble gelungensten der Neuzeit erhebt.

Die umfassende in einem Jahrzehnt 1827—1836 hergestellte Arbeit**), neben welcher der Meister noch die Compositionen zu den Glasgemälden im Querschiff des Regensburger Doms (1828) und einige Oelgemälde***) lieferte, machte aber ebenso, wie die Werke des Cornelius die Heranziehung von Gehülfen zur Ausführung nöthig, unter denen *J. Schraudolph* hervorragte. Zu rascher Meisterschaft heranreifend, wie diess in engem Geleise immer der Fall, fehlte es den jüngern nicht an starkem Zuwachs, so dass die Hess'sche Nazarenerschule dem Jüngerkreise des Cornelius an Umfang und Beschäftigung nicht blos bald gleichkam, sondern ihn auch überdauerte. Denn kirchliche Neubauten und Restaurationen wurden nun wenigstens in quantitativer Beziehung das Hauptfeld der monumentalen Unternehmungen nicht blos des Königs, sondern auch der Städte und Gemeinden. In München waren es namentlich zwei Kirchenbauten, die auf die romanische Ludwigskirche und byzantinische Allerheiligenkirche folgten, nemlich die den altchristlichen (basilikalen)

---

*) Für den Engländer Howard von Corby in Oel wiederholt.

**) Nach Zeichnungen von Engelmann, C. Koch, J. B. Müller, M. Seitz, G. H. v. Schröter, lith. v. J. G. Schreiner. München 1836.

***) Darunter das schöne Bild: Besuch Maria's bei Elisabeth, im Besitz der Prinzessin Louise von Preussen nach den Niederlanden gelangt.

Styl repräsentirende Bonifaziuskirche und die gothische Mariahilfkirche in der Vorstadt Au, von welchen die eine reichen Freskenschmuck, die andere gemalte Fenster erforderte. Während Hess hinsichtlich der letzteren nur die Oberleitung übernahm, widmete er sich nach Vollendung der Fresken der Allerheiligenkirche fast ausschliessend den Malereien der Bonifaziuskirche, ohne jedoch dort die harmonische Einheit jener zu erreichen. Ist nemlich in der Apsis den architektonischen Anforderungen durch archaistische Strenge vielleicht zu viel Concession eingeräumt, so glaubte er in den Malereien aus der Geschichte des Heiligen an den Längswänden*) einen allzu modernen Weg betreten zu müssen, der in seiner süsslichen Realität an sich unangenehm berührend durch den Contrast mit dem Archaismus der Apsis und im Rahmen der basilikalen Architektur um so empfindlicher wird. Leider hat der hier angeschlagene Ton in der christlichen Kunst Münchens wie es scheint längeren Widerhall gefunden, während es doch nicht zu bezweifeln ist, dass dieses Kunstgebiet entweder in den kräftigen Bahnen des Cornelius oder im strengeren Anschluss an die Präraphaeliten nach der Weise der älteren Nazarener sich gesünder entwickelt haben würde, als diess aus jener zartfärbigen und weichförmigen Schönheitsmalerei geschehen konnte, welche gleichsam durch den Vertreibpinsel hindurch halbverschämt mit der Realität liebäugelt.

Hatte schon Hess diesen Abweg noch mehr als durch seine Bonifaziusbilder mit seinen letzteren Oelgemälden**) (er starb 1863 als Direktor der vereinigten Sammlungen) entschieden angebahnt, so verfolgte ihn mit zierlicher und mühsamer Consequenz *J. Schraudolph*, geb. 1808 zu Obertorf im Allgäu. Nachdem er 1825 nach München gelangt durch fast zwanzig Jahre seinem Meister Hess als ausführende, z. Th. auch als erfindende Hand***) zur Seite gestanden, war ihm 1844 nach seines Lehrers Ablehnung von König Ludwig

---

*) In 12 Blättern gest. v. Barfuss, Walde, Burger, Zimmermann. München bei Gypen.

**) Z. B. Santa Conversazione. (Madonna mit den vier Hauptkirchenlehrern und den Patronen der vier von König Ludwig in München erbauten katholischen Kirchen) und das (unvollendet gebliebene) h. Abendmal. N. Pinakothek Nr. 61 und Nr. 32.

***) Fünf von denBonifaziusbildern der Münchener Basilika sind ganz sein Werk.

die Ausmalung des Speierer Domes übertragen worden*). Verfasser schliesst sich nun zwar nicht denjenigen an, welche bei Restaurationen älterer Werke den Gemäldeschmuck ganz und gar der Entstehungszeit und den Stylformen des Gebäudes angepasst wissen wollen, da die damit verbundene Entäusserung der künstlerischen Individualität wie des Kunstvermögens des eigenen Jahrhunderts demselben nur als ein unberechtigter Archaismus und als der Tod aller wirklichen Kunst erscheinen kann; allein es würde seiner Vorstellung von dem architektonischen Charakter des wundervollen Domes, vielleicht des vollendetsten im romanischen Style in allen Landen, widersprechen, wenn er die energielose Art und Weise Schraudolph's für geeignet und für ausreichend halten würde, jenes mächtige Bauwerk schmückend zu beleben. Nicht die Imitation des unbehilflichen und formlosen Styls der Malerei des 13. oder 14. Jahrhunderts, aber eine Kunst im Charakter jenes imposanten Baues, wie sie etwa einem Cornelius eigen, eine Kunst, der nicht eine vergängliche, vorübergehende moderne Manier irgend eines engeren Zeitabschnittes anklebt, sondern die durch Gehalt und Kraft Jahrhunderten angehört wie das Gebäude selbst, wäre hier besonders zu wünschen gewesen, während die mehr geschmackvolle und anmuthige, im Einzelnen sogar bewundernswerthe Vortragsweise des Künstlers demjenigen Betrachter des Domes als disharmonisch entgegentreten muss, der gewöhnt ist in derartigen Werken zunächst das Ganze, das architektonische wie bildnerische Ensemble in's Auge zu fassen. Dass übrigens Schraudolph selbst durch den beneidenswerthen Auftrag in seiner Auffassung keine Steigerung erfahren, zeigen seine folgenden Staffeleibilder, in welchen die früheren Vorzüge des Meisters sich vielmehr noch vermindern**) und endlich ganz und gar einer peinlichen Sorgfalt im Detail Platz machen***), welcher doch die empfindungsvolle Hingebung eines Overbeck nicht innewohnt.

Neben Schraudolph stellen sich, jedoch untergeordneten Ranges, drei Künstler, die gleichfalls ihre Thätigkeit als Gehülfen in der Allerheiligenkirche begannen: *J. C. Koch* aus Hamburg, geb. 1807, *J. B. Müller* aus Geretsried in Oberbayern, geb. 1808, und *J. Binder*

*) In 12 Blättern gest. v. A. Schleich. München bei Gypen.

**) Esther vor Assuerus. Münchener Kunstausstellung 1869.

***) Der reiche Fischzug Petri. N. Pinakothek Nr. 33.

aus Wien, geb. 1805. Der erstere zunächst unter Schnorr's Einfluss stehend, hatte sich von diesem abgewandt, als ihm Hess auf Grund einiger lithographischer Nachbildungen Overbeck'scher Compositionen selbständige Arbeiten in der Allerheiligenkirche, wie Abraham und Melchisedech, Isaaks Opferung und die Himmelsleiter im ersten Emporengewölbe des linken Seitenschiffes übertragen hatte. Nachdem er noch vier Bilder des Bonifaziuscyklus der Basilika gemalt, wendete er sich indess nach dem Norden, ohne dort weiterhin noch Namhaftes zu leisten. In ähnlicher Weise scheint auch *J. B. Müller* mit den kleinen Bildern unter der Decke der Bonifaciuskirche und mit dem schönen Stephanusbilde des rechten Seitenaltars derselben seine monumentale Thätigkeit beschlossen zu haben, während *J. Binder* sich nach Wien wandte, um sich wie *Leop. Schulz* den dortigen Nazarenern beizugesellen. Von den jüngeren Genossen und z. Th. Schülern Schraudolph's sind hier zu nennen *M. Bendele* aus Lindenberg in Schwaben, *A. Mayr* aus dem Unterthiegau, namentlich aber der Tiroler *G. Mader*, geb. 1824 zu Steinbach, der in seinen Fresken für die Pfarrkirche zu Brunnecken, den Friedhof zu Innsbruck, die Kirche zu Steinach und die Vituskirche zu Kemeten in Bezug auf Produktivität für Tirol sich als ein zweiter M. Knoller darzustellen scheint, während sein Genosse *Frz. Hellweger* nach längerer Thätigkeit im Speierer Dom sich vorzugsweise dem Altarbilde gewidmet und in diesem Gebiete in Brunnecken sich erhebliche Verdienste erworben hat. Neben ihnen darf vielleicht noch der Tiroler *R. Attlmayer* erwähnt werden.

Unmöglich konnte jedoch die Richtung eines Cornelius und Schnorr, wenn gleich Hess' Erfolge und die Gunst des Königs und Publikums von derselben abzogen, ganz ohne Einfluss auf die katholische religiöse Kunst bleiben. Mässige Talente zwar, wie *J. Lämmermeyer* aus Wallerstein, *J. Holzmeyer* aus Tenner (Chiemgau) und *A. Klotz* aus München konnten auf diesem Wege am allerwenigsten bedeutende Erfolge erzielen. Als aber *Chr. Ruben* und *W. Röckel*, zwei der ältesten Schüler des Cornelius vermittelnd eintraten und den seit Cornelius Abgang von Rom trotz der Malereien in der Ludwigskirche gelösten Zusammenhang vorzugsweise in Cartons für die Glasgemälde des Regensburger Domes und der Auer Kirche wieder herzustellen sich bestrebten, schien dem drohenden Manierismus ein Damm entgegengesetzt zu werden. Allein Zerwürfnisse mit

Hess drängten den ersteren zu Ende seines Münchener Aufenthalts wieder zur profanen Historienmalerei (Burgleben der Frauen und Sage vom Schwanenritter in Hohenschwangau), wie zum romantischen Genre (Ueberfall eines das Allerheiligste tragenden Mönches durch Räuber 1838, Ave Maria auf dem See 1839, Eintritt in's Kloster u. s. w.) zurück*), während der letztere, der sich auch in der Glasmalerei selbst versuchte, über der Arbeit an den Cartons zu den Auer Kirchenfenstern (die »Hochzeit von Cana«, »die Bestattung Mariä« und »Joachims Verkündigung«) frühzeitig hinstarb 1843.

Ihnen war nun glücklicher Weise in der Herstellung der Glasgemäldecartons und zum Theil auch in ihrer Richtung *J. A. Fischer* aus Oberstorf, geb. 1811, † 1859, gefolgt. Der Wunsch des Kronprinzen Maximilian, die Denkmäler der altitalischen Malerei in getreuen Nachbildungen zu besitzen, hatte auch ihn wie Förster und Cl. Schraudolph zu gründlichen Aufnahmen derselben in Italien veranlasst (1832), zu welchen er später (1843) noch besondere Studien nach Fiesole hinzufügte. Dadurch war er aus dem Bann des Hess-Schraudolph'schen Manierismus gelangt, ohne getreu den Eindrücken seiner akademischen Jahre in den der Stylimitation der alten Italiener zu verfallen. Nachdem er auf die Cartons der Auerkirchenfenster noch die des Domes von Cöln im rechten Seitenschiff (von König Ludwig gestiftet)**) hatte folgen lassen, wandte er sich seit 1848 der Oelmalerei zu, in welcher er einige sehr beachtenswerthe Arbeiten lieferte. Darunter sind die Grablegung Christi***) und das 20' hohe Bild der Himmelfahrt Christi †) nebst fünf Gemälden für den Bischof von Passau und einige kleinere, wie die Darstellung Christi im Tempel und Geburt des Johannes ††) hervorzuheben. Warme Empfindung, kräftige Formgebung und gesunde Farbe zeichnen den Künstler aus, der zu noch grösseren Arbeiten (Frauenkirche in München) berufen, leider seiner Thätigkeit durch frühes Siechthum

*) Wir werden ihn an der Spitze der Prager und Wiener Akademie in voller Entfaltung seiner künstlerischen Bedeutung wiederfinden.

**) Von beiden Werken einzelne colorirte Cartons in der N. Pinakothek.

***) N. Pinakothek Nr. 1.

†) Für die Hauskapelle der Fürstin Narischkin in Odessa.

††) Im König-Ludwig-Album.

ein Ziel gesetzt sah. — In unsern Tagen endlich strebte der Tiroler *A. Plattner* in seinen Fresken zu Zierl und in den Arkaden des Innsbrucker Friedhofes sich noch näher an Cornelius' energische Weise zu halten und es wäre nicht unmöglich, dass seine Erfolge bei entsprechenden monumentalen Aufgaben sich noch steigern könnten.

Schliesslich ist hier noch der Schöpfungen der Münchener Glasmalerei zu gedenken, deren Anfänge zwar in die romantische Periode zurückgreifen, deren Blüthe aber selbstverständlich von der, wie im vorigen Buche dargethan worden, verhältnissmässig späten Entwicklung der romantischen Architektur abhängig sein musste. Man war in der That in jener Periode über die Incunabeln und das rein Technische der Kunst auf dem Wege der Forschung*) wie des Experiments nicht hinausgekommen. Den letzteren hatte der Porzellanmaler ***M. S. Frank*** (geb. zu Nürnberg 1770, † 1847 zu München) schon in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts betreten und es dahin gebracht Wappen und allegorische Figuren auf weissem Glas in ziemlicher Tüchtigkeit herzustellen. Trotz der eminenten Vervollkommnung dieses Verfahrens, welches M. Boisserée durch die Uebertragung kleiner flandrischer Gemälde in Glas um 1827 durch *F. W. Vörtel* aus Dresden erzielte, hatte es sich jedoch bald ergeben, dass zur Herstellung grösserer Werke die Benutzung farbigen (Ueberfang-)Glases unentbehrlich sei, und da man den vorhandenen Vorrath als unzulänglich befunden, dürfte die zu Benedictbeuren zur Herstellung der nothwendigen Nuancen eingerichtete Hütte als die hauptsächlichste Amme der wiedergebornen Kunst bezeichnet und der Münchener Kunst an ihrer Entwicklung der hervorragendste Antheil zugeschrieben werden. Derjenige aber, welcher sie auf die Anregung von F. Gärtner und H. Hess auf die jetzige Höhe gehoben, ist unbestreitbar ***M. E. Ainmüller***, geb. 1807 zu München, † daselbst 1870. Als Architekturschüler in die Münchener Akademie eingetreten, hatte er sich besonders auf das Ornamentfach geworfen, und dieses führte ihn, seit er die Stelle eines Ornamentzeichners an der k. Porzellanmanufaktur angenommen, bei der unmittelbaren

---

*) ***Brogniart,*** Mémoires sur la peinture sur serre. Paris 1829. ***M. A. Gessert,*** Geschichte der Glasmalerei in Deutschland u. s. w. Stuttgart 1839. Sonst Kunstblatt 1820. 1836. 1839. 1840. —

Verbindung, in welcher damals die letztere mit den Versuchen in der Glasmalerei stand, von selbst auf die neue Bahn. Doch vertrat er hier ausser den Ornamentbildungen vorzugsweise die technische Seite und wurde, durch Entdeckerglück für seinen einsichtsvollen Eifer belohnt, bald die Seele der wiedererweckten Kunst und endlich Vorstand der k. Anstalt. Dass er überdiess im gothischen Ornamentfache nicht wie diess so nahe lag, dem Manierismus verfiel, wusste er vornehmlich durch rastlose Monumentalstudien in Deutschland, Frankreich und England zu verhindern, von welchen er in schönen Architekturmalereien*) nebenher Gewinn zog.

Mit seinem Tode hatte die neuestens gänzlich aufgehobene k. Glasmalerei die Lebensfähigkeit verloren, während noch manche tüchtige Privatateliers in München fortblühen. Von diesen ist vielleicht das von *J. Scherer* (geb. 1814 zu Ettelried) begründete das hervorragendste. Dieser Künstler aus Schlotthauers Schule hervorgegangen und von diesem an den Glasmaler Vörtel empfohlen, nahm seinen Ausgangspunkt im Gegensatz zu der ornamentalen Richtung Ainmüller's vielmehr von der religiösen Figurenmalerei, welcher er auch in gleicher Tüchtigkeit im Oelbild obliegt. Gleichwohl kann die Bemerkung nicht unterdrückt werden, dass auch er an der süsslichen und matten Färbung und Behandlungsweise der Münchener Nazarener überhaupt leidet, welcher ein frisches Studium der Schule des Masaccio und der italienischen Cinquecentisten ebenso zu wünschen wäre, wie das Studium der kräftig-harmonischen und weniger gebrochenen Farbe der nordisch mittelalterlichen Kunst.

Ehe wir nun von der monumentalen Malerei der Münchener Schule dieser Periode zu den übrigen Gebieten im Reich des Pinsels, wie zur Behandlung der Münchener Plastik und Architektur übergehen, erscheint es der Uebersicht dem Vergleiche wie dem Zusammenhange bei dem vielfachen Ineinandergreifen der einzelnen Kunstschulen förderlich, vorerst die Entwicklung der historischen Malerei auch an den übrigen Pflegestätten deutscher Kunst zu verfolgen. —

---

*) Innenansichten englischer und deutscher Kirchen in der N. Pinakothek. Nr. 9 u. 10, im Museum zu Hamburg; im König-Ludwig-Album u. s. w.

# Viertes Capitel.

## Die Historienmalerei der Düsseldorfer Schule.*)

Es schien dem Verfasser unvermeidlich bei Betrachtung der Werke des Cornelius und besonders der Glyptothekfresken wiederholt an Polygnot zu erinnern, mit dem sich der deutsche Meister bei dem verwandten Inhalte der Leschegemälde zu Delphi nicht blos gegenständlich, sondern auch hinsichtlich der Auffassung berührte, da gewiss Cornelius ebenso der Ethographos (Charaktermaler) der deutschen Malerei genannt werden darf, wie Polygnot für die griechische Kunst. Auch in Bezug auf Coloristik dürfte der Vergleich nicht ganz unpassend erscheinen, indem beide Meister sich in dieser Beziehung auf die charakteristische Lokalfarbe beschränkten, Polygnot nach dem damaligen Vermögen seiner Zeit, Cornelius freilich nicht ohne einseitiges Ignoriren der technischen Stufe seiner Zeit. Hat

*) *A. Fahne,* die Düsseldorfer Malerschule 1835—36. Düsseldorf 1837. — *H. Püttmann,* die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Lpz. 1839. — *F. v. Uechtritz,* Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. Düsseldorf 1839. — *W. Müller von Königswinter,* Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe. Lpz. 1854. — *R. Wiegman,* die k. Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf 1856. — *J. Hübner,* Schadow und seine Schule. Festrede bei Enthüllung des Schadowdenkmals zu Düsseldorf 1869. Bonn 1869.

demnach ein solcher Zusammenhalt natürlich mit all den Beschränkungen, die Zeit, Ort, Volk und Individualität beider Künstler auferlegen, gewiss nicht das Lächerliche wie der gewagte weiland Dr. Scheuerl's, welcher einen Cranach mit Zeuxis Parrhasios und Apelles auf eine Linie stellte, so darf vielleicht noch ein anderer angereiht werden, welcher die Betrachtung der Düsseldorfer Schule einleiten soll.

Geniale, bahnbrechende Erscheinungen sind nicht blos vereinzelt, sondern auch nothwendig einseitig. Die neue Richtung, welche sie betreten, kann sich nur scharf äussern, wenn das nicht besonders Angestrebte vernachlässigt wird. Es entstehen daher unausbleibliche Gegensätze, Lücken und Sprünge, welche die genialen Leistungen bestimmt von einander absondern. Diese werden jedoch in der Regel ausgeglichen und ausgefüllt durch weniger selbständige Talente, die ohne den erhabenen Flug der eigentlich gottbegnadeten Künstlerphantasie das Gesetzmässige, Correkte, Formale pflegen, hier das Fehlende ergänzen, dort das Uebermächtige und Wuchernde abschneiden und die Resultate mehrer zu paaren und zu verschmelzen verstehen. Diese Vermittler sind gleichsam die Compendisten, deren Bahnen nicht divergirend und neu sind, wie die der Begründer neuer Richtungen, sondern convergirend und im Einzelnen bereits leicht wegsam. Eine solche Schule hatte sich auch unter den Griechen auf jene der genialen attischen und ionischen Meister der älteren Epoche gepflanzt, nemlich die sikyonische. Es war die formale Richtung durch sie vertreten, eine eigentlich akademische, indem in ihr hauptsächlich auf das gesehen wurde, was erlernt werden kann, nemlich correkte Sicherheit der Formgebung und Durchführung. Ihr weniger auf Rühmliches als auf Tadelfreies, weniger auf Grosses als auf technisch Vollkommenes, weniger auf Originales und Geniales wie auf Regelrechtes gerichtetes Streben erwarb ihren Anhängern das Prädikat der Chrestographen, der hervorragend tüchtigen und systematisch soliden Maler. Ihnen fiel daher auch der methodische Unterricht, sorgfältiges Modellstudium und die letzte Ausbildung der Technik zu, welche letztere sie namentlich durch die Einführung der Enkaustik, für das Alterthum wohl das, was die Oelmalerei für die neuere Kunst, zu steigern wussten.

Einem Eupompos oder Pamphilos, den Begründern der sikyonischen Schule, entsprach denn auch in der modernen Kunst der

Begründer der Düsseldorfer Malerschule, *Wilhelm v. Schadow*. Wir haben ihn als Nazarener in Rom kennen gelernt*) und gesehen, wie ihn der Ideen- und Charakterstyl eines Cornelius, jene moderne Ethographie, trotz seiner Betheiligung an den ersten monumentalen Arbeiten nicht befriedigte, und wie er erklärtermassen seine Richtung aus Modell und Technik, wie aus tüchtigem Schulstudium herauszuentwickeln strebte. Seine Tendenz war kein Bruch mit dem Vorliegenden, sondern eine Combination desselben. Classicität, Cinquecento und Natur waren ihm gleichberechtigte Vorbilder, jedoch nur Vorbilder im formalen Sinne. Das oft in verschiedenem Sinne gebrauchte Wort, »der Maler muss malen können«, leitete ihn damals schon zu besonderer Vorliebe für den trefflichen Schick, zu demjenigen Classicisten, der die malerische Technik auf eine seiner Composition und Zeichnung entsprechende Höhe gebracht hatte, und dadurch zum Ideal der modernen Chrestographen geworden war. Schadow ging jedoch beträchtlich weiter als Schick, indem er es stets betonte, dass ihm alles Componiren fruchtlos schiene, wenn dabei technisches und Naturstudium, vorab Porträtmalerei vernachlässigt werde. Der Gegensatz gegen die vorherrschende Kunst des Geistes und der Phantasie, wie sie Cornelius pflegte, oder gegen die Overbeck'sche Kunstanschauung vom Standpunkte der Präraphaeliten aus war damit ausgesprochen. Dazu verwarf er die Frescomalerei als eine Technik, welche eine durchgebildete Modellirung und überhaupt technische Vervollkommnung, insbesondere aber die Annäherung an das Naturvorbild, das Modell, nicht in der Weise gestatte, wie die, als langsamer trocknend, der Ueberarbeitung mehr zugängliche und dazu saftigere, wärmere und somit dem Leben näher stehende Oelmalerei. Denn nicht mehr blos Correktiv des im Geiste Geschauten und aus der Phantasie Geschaffenen, sondern das unbedingte Vorbild von der Entstehung eines Werkes an bis zum Abschluss sollten Natur und Modell sein, welches der Phantasie nur eine in leichter Durchsichtigkeit verklärende, dem Alterthum und Cinquecento aber nur eine vermittelnde Rolle übrig zu lassen hätten.

Mit diesen Grundsätzen hatte W. Schadow 1819 fast gleichzeitig mit Cornelius Rom verlassen und sich zunächst nach Berlin zurückbegeben, wo ihm die Leitung eines vom Staat dotirten aber von

*) II. Buch. 2. Cap. S. 219.

der Akademie unabhängigen Ateliers übertragen ward. Es war nicht so zahlreich besucht wie das Wach's, von welchem später noch die Rede sein wird, aber in seiner schulgerechten Atmosphäre begann eine Reihe höchst bedeutender Talente die ersten Triebe zu entfalten, wie Kunze, Wegert (beide leider früh verstorben), Hübner, Köhler, Bendemann, Sohn, Mücke, Hildebrandt und Lessing. Der Meister, welcher damals noch mehr als das Haupt von Gleichesanstrebenden, denn als erfahrener Leiter sich betrachtete, hatte aber die Gabe, die Talente nicht blos zu erkennen, sondern auch an sich zu fesseln, und so war er nicht minder als Cornelius, als er 1826 nach dessen Abgang von Düsseldorf in seine Stelle eintrat, bereits von einem ziemlich entwickelten Kreise erlesener Jünger, welche die mit Cornelius abgehenden Kräfte ersetzten, gefolgt worden. Und es ergab sich wie einst zu Sikyon: die schulmässige Zucht wie jede sichere technische Basis war den Jüngern keineswegs schädlich und schreckte selbst schon zur Meisterschaft entwickelte Talente nicht zurück, das letztere um so weniger, als der Meister es mehr als Cornelius verstand, den Eigenthümlichkeiten der Einzelnen Rechnung zu trågen und nicht blos die monumentale Kunst als pflegeberechtigt erkannte. Es ist daher, was schon angedeutet worden, wohl kaum gerechtfertigt, wie es geschehen ist, in der Besetzung des Düsseldorfer Direktorats durch W. Schadow einen den Verfall der Akademie bedeutenden Missgriff der Regierung zu sehen, indem, wenn auch nicht so sehr in der Absicht als in den Folgen, vielmehr in dem Beschluss ein Akt der Rettung oder wenigstens der Förderung vieler von Cornelius brachgelegter Kunstzweige lag.

Dabei kann jedoch W. Schadow auch nicht entfernt zur künstlerischen Höhe eines Cornelius emporgeschraubt werden. Er war vielmehr weit überwiegend Lehrer, und als Künstler nur so viel, als es für den Lehrer wünschenswerth war. Er verstand es, sich das Gute und Vollendete, was er vorfand, anzueignen; es aus sich selbst neu zu schaffen, war ihm versagt. Sein Wesen war eklektisch und seine Bedeutung im Eklekticismus beruhte in seiner scharfen Erkenntniss des Wesens der verschiedenen Vorzüge. War Cornelius der Philosoph unter den Künstlern, so erscheint Schadow als der Logiker: beherrschte jenen der Inhalt, so diesen die Form. Regel- und Folgerichtigkeit standen bei ihm obenan, und beschnitten fortgesetzt die ohnehin nicht weitspannenden Fittige seiner Phantasie. Sein

künstlerisches Denken ging weniger in die Breite als in die Tiefe, freilich in mehr consequenter und beharrlicher als in quellenfindender Bohrung, wie sie nur dem Ahnungsvermögen des Genius gelingt.

Schadow's dem religiösen Gebiete angehörige Werke haben etwas sehr Unerfreuliches. Wenn wir vor Overbeck's Schöpfungen uns des Eindruckes einer Copie selten erwehren können, so ist uns doch bewusst, welchem Gebiete die Originale angehören. Bei Schadow's grösseren Gemälden empfinden wir nun zwar dasselbe Gemahnen an etwas schon Dagewesenes; allein vergeblich suchen wir nach dem Vorbilde, an welches sich das Werk vorwiegend anlehnt. Die fehlende Originalität wird aber durch die combinirten Vorbilder nicht erquicklicher und der Charakter der Copie dadurch, dass ein bestimmtes Original nicht nachzuweisen ist, nicht aufgehoben, sondern nur verwirrt. Und dieser Eindruck begleitet uns von den frühesten Schöpfungen bis zu den spätesten, unter welchen Christus unter den Pharisäern*), die Madonna als Himmelskönigin**), die vier Evangelisten***), die Jünger auf dem Wege nach Emaus†), Christus am Oelberge††), Mater dolorosa†††), die klugen und thörichten Jungfrauen*), der gute Hirt**), die Himmelfahrt Mariä***), der Brunnen des Lebens†), und sein letztes Werk: Himmel, Hölle und Fegfeuer††) hervorzuheben sind. Die Porträts dagegen gewinnen dadurch, dass sie über reine Modellstudien hinausgehen und überall die denkende Auffassung des Meisters verrathen, einen besonderen und bleibenden Werth. Sie werden dadurch gewissermassen zum Ausdruck der ganzen Richtung des Meisters wie seiner älteren Schule, welche in der bis zum Reflektirten bewussten Benutzung des Modells unter Aufgebot aller älteren wie neueren Mittel beruht.

---

*) (1827.) Unter der v. Ampach'schen Gemäldereihe im Dom zu Naumburg.

**) (1833.) In der Klosterkirche der barmherzigen Schwestern zu Coblenz.

***) (1828.) In der Werder'schen Kirche zu Berlin.

†) (1834.) In der Marktkirche zu Hannover.

††) (1835.) Aus A. Bendemann's Nachlass jetzt im Berliner Nationalmuseum Nr. 47.

†††) (1836.) Altarbild in der Pfarrkirche zu Dülmen, gest. v. Hoffmann.

*) Carton von 1838, gemalt 1843, im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

**) (1845.) Im Besitz des Kaisers von Russland.

***) (1845.) Dominikanerkirche zu Aachen.

†) (1848.) Im Besitz des deutschen Kaisers.

††) Nach dem Tode des Künstlers in den Justizpalast zu Düsseldorf gelangt.

Weil aber im entschiedenen Gegensatze zur Münchener Schule die Oelmalerei als die vorherrschende Technik betrachtet und die technische Seite der inhaltlichen wenigstens gleichgestellt ward, so begreift sich leicht, dass die eklektische Tendenz der Schule ihr Augenmerk besonders auf jene unter den italienischen Malerschulen richtete, welche dem Colorit in erster Linie gehuldigt hatte, nemlich auf die venetianische. Wie die sikyonischen Chrestographen die Enkaustik erfunden, so haben die Düsseldorfer die venetianische Technik gleichsam wieder einzuführen gesucht, welche auf grau in grau hergestellter Untermalung mit daraufgesetzten Lasuren beruht haben soll*). Mehre Jahre lang überwog in der That die Cultivirung und Weiterentwicklung dieser Neuerung, somit das rein Technische, das eigentlich artistische Interesse, und es ist nicht zu leugnen, dass viele Erfolge der Düsseldorfer diesem Umstande zu danken sind. Sie führte indess den nicht zu unterschätzenden Vortheil mit sich, dass man dadurch zu gesteigertem Bestreben angeregt ward auch in jeder anderen formalen Hinsicht dem errungenen Vortheile gleichzukommen, und dass der Düsseldorfer Boden dadurch wesentlich vorbereitet ward, in der folgenden Periode der Realistik und Coloristik doppelte Früchte zu tragen. Schadow konnte sie noch sehen und trotzdem, dass er sich frühzeitig in Folge zunehmender nazarenischer und propagandistischer Gesinnung mit den weiteren Fortschritten in einseitige Opposition stellte, 1862 den Ruhm mit sich in's Grab nehmen, doch durch die von ihm begründete Schulrichtung den Weg zur neuesten Kunst mit gebahnt zu haben.

Die Einflüsse aus dem Lustrum des Cornelius-Direktorats, mit welchen Schadow etwa zu rechnen gehabt hatte, waren kaum nennenswerth. Der treffliche Professor *C. J. J. Mosler*, geb. 1788 zu Coblenz, Cornelius' Jugendfreund und Gehülfe bei Einrichtung der Düsseldorfer Akademie, hatte schon vor Schadow's Ankunft der ausübenden Kunst entsagt und sich der Kunstwissenschaft, den Kunstvereinsangelegenheiten und dem Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet gewidmet. Auch der wackere Inspektor *J. Wintergerst* trat,

---

*) Schadow stellte für die sog. venetianische Manier ein Probestück in seiner Herodias mit dem Haupte Johannis (1842) auf. Die Entdeckung ist jedoch schon von Anton Dräger (einem Schüler Kügelgens, † 1833) gemacht und von dem Architekten R. Wiegmann 1835 in Düsseldorf importirt worden.

die Schwäche seines Talentes erkennend in seiner Bescheidenheit allenthalben zurück und blieb ohne Einfluss. Wenn in der ersteren Zeit etwas im Geiste des Cornelius geschah, so war es die Fortsetzung der Malereien zu Heltorf für Graf Spee und namentlich die durch Mosler durchgesetzte Bestimmung des 1829 gegründeten Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, dass ein Fünftel der Jahresbeiträge in den sog. öffentlichen Fonds fliessen sollte, welcher zur Herstellung monumentaler Arbeiten bestimmt war und seinen Zweck vielfach glänzend erreichte, wie z. B. die Gemälde Rethel's im Aachener Rathhause, die Overbeck'sche Himmelfahrt Mariä im Dom zu Cöln, der Bendemann'sche Fries in der Realschule zu Düsseldorf u. s. w. beweisen. Je weniger aber sonst von einer Cornelianischen Tradition die Rede sein konnte, um so durchgreifender entfalteten die Mitglieder der von Schadow eingerichteten Meisterklasse ihre schulbildende Thätigkeit, sofort achtunggebietend durch ihre Geschlossenheit, neidlose Gegenseitigkeit und gemeinsame Bestrebung wie durch glückliche Verbindung verschiedenartiger Talente.

Schadow am nächsten stand *R. J. B. Hübner* aus Oels in Schlesien geb. 1806, welcher zwar nach Schadow's Berufung nur noch einige Jahre in Düsseldorf blieb, aber 1831 seinen Lehrer von Italien aus wieder dahin zurückbegleitete und bis 1839 in der Rheinstadt wirke. Sein Stoffgebiet ist ähnlich und vorwiegend biblisch und in gleicher Weise mit mehr Reflexion als Phantasie und Empfindung behandelt. Dass dabei die protestantische Grundanschauung noch wesentlichen Antheil hatte und seine Schöpfungen von denen seines Meisters unterschied, lässt sich eben nicht sagen. Die Darstellungen aus dem alten Testament sind von besonderer Tüchtigkeit, wie »Ruth ihre Stiefmutter Naëmi in die Fremde begleitend« *) und namentlich »Hiob und seine Freunde« **), an welchem letzteren auch schon die venetianischen Coloritstudien der Schule entgegentreten. — Im christlichen Stoffgebiet dagegen ist seine Behandlung fast nazarenisch: So in einer h. Familie ***), Christus über den vier Evangelisten schwebend †), dem Christkind auf Wolken ††), Ecce

*) (1830.) Im Besitz des deutschen Kaisers.

**) (1836—1838.) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Nr. 374.

***) (1833.) Aus der Lenanus'schen Sammlung im Leipziger Museum. Nr. 111.

†) (1834.) Altarbild der Kirche zu Meseritz, gest. v. J. Keller für Raczynski.

††) (1837.) Nationalgallerie zu Berlin. Nr. 93.

homo*) und dem Gleichniss von den Lilien auf dem Felde**). Wenn nur in all' diesen Werken dem Gedankenhaften der Stoffwahl, der den Werken eingehauchte Gehalt entsprechen würde! Wie Schadow, so war auch Hübner glücklicher im Porträt oder in solchen Werken, welche wenigstens halbrealen Inhalts sind, wie die schlafenden Kinder im Walde***), das als ein reizend idealisirtes Naturstudium betrachtet werden kann. Schwach dagegen erscheint er in jenen Werken, womit er der romantischen Strömung seiner Zeit huldigen zu müssen geglaubt, wie im »Roland, die Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle befreiend« †), wo in gleicher Weise wie an der Melusine ††) geleckte und schönfärbige Eleganz sammt der Parade technischer Vollkommenheit allen romantischen Duft abstreift. Von der späteren Thätigkeit des Künstlers seit seiner Uebersiedlung nach Dresden wird in einem folgenden Captel die Rede sein.

Eine dritte verwandte Erscheinung ist *Chr. Köhler*, geb. 1809 zu Werben in der Altmark, der Maler der biblischen Frauen. Zwar ist auch bei ihm die ideale Darstellung der menschlichen, hier weiblichen Gestalt auf Grund eingehender Studien und mit den Mitteln der damals Düsseldorf beherrschenden sog. venetianischen Maltechnik das fast allen Werken zugrundeliegende Motiv; doch verstand es der Künstler, seine Absicht durch einen poetischen Hauch zu verklären, der von der Stoffwahl begünstigt auch aus der Anodnung und Behandlung entgegenweht. »Die Findung Mosis« †††) und »Mirjams Lobgesang« *), Köhler's erste Probe in der sogenannten venetianischen Manier, hatten seinen Ruf begründet. Nachdem er 1843 den Versuch gemacht, von den biblischen Heroinen auf andere orientalische überzugehen und mit seiner Semiramis, welche den Aufruhr in ihrer

---

*) (1836.) Altarbild der Andreaskirche zu Düsseldorf.

**) (1839.) Altarbild der Marktkirche zu Halle.

***) (1836.) Nationalmuseum in Berlin. Nr. 94.

†) (1828.) In den Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen gelangt, gest. von J. Keller.

††) (1841.) Gallerie Raczynski. Nr. 38.

†††) (1834.) Im Museum zu Königsberg, lith. v. F. Jentzen und C. Wildt. Wiederholung aus der Arthaber'schen Sammlung bei Schulte.

*) (1836.) Im Besitz der Steuerrath Windscheid'schen Erben in Düsseldorf. (1869 verkäuflich) gest. v. X. Steifensand.

Stadt erfährt*), sich in einem Vorwurfe versucht hatte, wo der Reichthum der Stoffe und Geräthe dem dramatischen Effekte förderlich entgegenzukommen schien, hielt er es doch für besser wieder zur Bibel oder zu allegorischen Figuren zurückzukehren und lieferte ausser der zartempfundenen Hagar mit Ismael**) namentlich noch den Einzug David's in Jerusalem***) und die Aussetzung Mosis†), während unter den allegorischen Bildern »die erwachende Germania«, leider, so sehr das Werk dem Inhalt wie der Ausführung nach die Erwerbung im Vaterlande verdiente, damals in Deutschland nicht gewollt††), hervorragte.

Wie Köhler sich an Schadow als dessen Lieblingsschüler anschloss, so *Eduard Bendemann*, geb. 1811 zu Berlin, an Hübner, auf welchen letztern übrigens des Schülers unstreitig grösseres Talent reichlich zurückwirkte. Er hatte sich schon in Berlin, noch als Gymnasiast, zu Schadow gewendet, und war ihm später an den Rhein nachgezogen, um, wie sich bald zeigte, eine der glänzendsten Zierden der rheinischen Kunst zu werden. Nicht von Geburt, aber von Abkunft dem alten Testamente näher stehend, hatte er wie Köhler in der Bibel seine vornehmsten Gegenstände gefunden, welche jedoch nicht epischen oder dramatischen, sondern vielmehr von jenem lyrischen Charakter sind, welcher der damaligen Düsseldorfer Kunst im Gegensatz zur Cornelianischen durchgängig den romantischen Stempel aufdrückte. Was Schadow's Freund Immermann treffend von der ganzen Schule sagt, »dass das Weiche, Ferne, Musikalische, Contemplative, Subjective vor dem Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden vorwalte«, das gilt auch von ihm zum grossen Theil. Nicht die grossen Ereignisse und Aktives, sondern die Zustände und Passives begeisterten seinen Pinsel. Desshalb lieferten ihm daher auch nicht die Bücher Mosis, sondern die Propheten und das hohe Lied die Stoffe oder wenigstens die Motive. So hatte er seinen Ruhm

---

*) (1843.) Im Besitz des Königs von Hannover, lith. v. J. Giere, veränderte Wiederholung (1852) in der Nationalgallerie zu Berlin.

**) (1844.) Städtische Gemäldesammlung in Düsseldorf. Nr. 22.

***) Im Besitz des deutschen Kaisers.

†) Für J. Buddeus in Düsseldorf gemalt, gest. v. Felsing.

††) In den Besitz des Hrn. Böcker in New-York gelangt.

mit den »trauernden Juden im Exile« *) begründet. Das seine Lehrer Ueberragende seiner Begabung konnte schon hier keinem Einsichtigen entgehen, so sicher und klar, so vollendet formschön ist die Gruppe componirt und gezeichnet, wenn auch das Akademische daran noch zu sehr sich geltend machte, als dass man es schon mit den Schöpfungen Ingres', des französischen Meisters der Formvollendung vergleichen konnte.

Gleichwohl stellte sich Bendemann diesem Meister ungleich näher, als der sonst mit ihm verglichene Cornelius und als diesem selbst. Denn der Inhalt ordnete sich auch bei ihm der Formschönheit und vollendeten Durchführung unter. Die erstere verräth wie bei Ingres nichts von jenem ascetisch-mittelalterlichen Zug, durch welchen die von den Präraphaeliten oder Flandrern abhängigen Nazarener das Sentimentale in Knappheit und Magerkeit zum gesteigerten Ausdruck zu bringen strebten, und auch die Durchführung verräth dieselbe Sorgfalt weniger im Kleinen als im Grossen. Coloristische Effekte verschmähend erfreut er sich auch einer harmonischen durchsichtigen und zuweilen fast feurigen Farbe, die jedoch für sich selbst keinen Anspruch erhebt. Und um die compositionelle, zeichnerische und technische Vollendung sich möglich zu machen, beschränkt sich der Künstler gern auf einen engbegränzten Vorwurf, wie »die beiden Mädchen am Brunnen« (Heiterkeit und Trübsinn) **), »Mutter und Töchter« ***), »Hirt und Hirtin« †) und die »Ernte« ††).

An seinen »trauernden Juden« war aber getadelt worden, dass er den grossen Stoff in einen zu engen Rahmen gefasst, welcher allerdings nur eine Gruppe von wenigen Figuren um einen gefesselten Greis umschliesst, und diess wurde vielleicht der ermunternde Anlass, den Gedanken an das babylonische Exil noch weiter auszuführen. Der Schauplatz war hier auf die Trümmerstätte des zerstörten Jerusalem zurückgeführt, der Bardengreis individualisirte sich zum sinnen-

---

*) (1832.) Geschenk des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen an das Museum Wallraf-Richartz in Cöln Nr. 966, gest. v. Ruscheweyh.

**) (1833.) Im Besitz der Erben der Wittwe Moll in Cöln, gest. v. Felsing, lith. v. Hartmann.

***) (1834.) Vom Kunstverein für Rheinland und Westphalen angekauft.

†) (1835.) Nach Uhland's „des Hirten Winterlied" im Besitz der Erben W. Schadow's, gest. v. Steifensand.

††) (1836.) Für den Kunstverein in Berlin.

den Jeremias, während zur Linken Frauen ihre todten Kinder betrauern, zur Rechten ein Knabe zu einem verwundeten Krieger emporblickt*). Manche Kunstfreunde ziehen dieses etwas breiter angelegte Werk dem ersteren vor; man darf indess behaupten, dass es als Composition den Vorrang nicht verdient, während seine dritte der neuesten Zeit angehörige Schöpfung aus diesem Gebiete, die Wegführung der Juden in's Exil darstellend**), beiden gewiss nachsteht, da mit dem Versuch des Meisters, den modernen Anforderungen an Realität und coloristische Effekte gerecht zu werden, die ihm vordem eigenthümlichen Vorzüge wesentlich geschädigt erscheinen. Wenn aber einer unter den damaligen Düsseldorfer Vertretern der idealen Profankunst geeignet war, dieselbe in monumentalen Dimensionen zu vertreten, so war es dennoch Bendemann, der denn auch seine Begabung hiefür in Dresden, wohin er 1838 berufen ward, in ausgedehnter Weise zu bethätigen Gelegenheit fand. Man konnte ihm bald einen Rang einräumen ähnlich dem Kaulbach's, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass seine monumentalen Werke nicht blos den etwas bitteren Beigeschmack derjenigen seines grossen Münchener Zeitgenossen, sondern überhaupt den intensiven Gehalt des letzteren entbehren. Ohne eine Kühnheit aber, die selbst vor Missgriffen nicht zurückschreckt, gibt es keine volle Grösse. »Die Furcht vor gemalten dummen Streichen«, welche Immermann bezeichnend den charakteristischen Zug der ganzen Schule nennt, ist auch in Bendemann's monumentalen Schöpfungen dem Adlerflug eines vollen künstlerischen Genius noch entgegen, und so ist auch ihr Eindruck vorwiegend der correkter Schönheit, aber nicht der hinreissender Gewalt. Doch auf die Arbeiten im Dresdener Schloss, wie auf die meines Ermessens herrlichste Schöpfung des Künstlers, den Fries der Düsseldorfer Realschule, wird noch besonders zurückzukommen sein.

Von den späteren Vertretern des biblischen Gebietes bildeten naturgemäss die Nachfolger der Bendemann'schen Richtung die Mehrzahl. Von diesen ist *A. Ehrhardt*, geb. 1813 zu Berlin, der auch von Berlin aus dem Meister nach Dresden folgte, um ihn in den Schlossfresken zu unterstützen, und *A. Heubel*, geb. 1813 zu Riga,

---

*) (1834—1836.) Im Besitz des deutschen Kaisers, gest v. Felsing für Raczynski. lith. v. B. Weisse.

**) (1872 vollendet.) National-Gallerie zu Berlin.

hervorzuheben. Von den Eklektikern auf eigene Faust sind ***A. Zimmermann***, geb. 1799 in der Lausitz, ***J. P. Götting*** aus Aachen, erst Bildhauer und dann Maler, und ***R. Reinick***, geb. 1807 zu Danzig, zu nennen; ferner ***O. Mengelberg*** aus Düsseldorf, geb. 1817, schon frühzeitig durch seine Seiden- und Sammtstoffe Aufsehen erregend, und bis in die neueste Zeit unter den geachtetsten Düsseldorfer Künstlernamen im religiösen und historischen Gebiete genannt, und endlich ***J. Niessen***, geb. 1821 zu Cöln, nachmals Conservator des Wallraf-Richartz'schen Museums seiner Vaterstadt, welcher seine Aufmerksamkeit vornehmlich coloristischen Studien nach den oberitalienischen Malern gewidmet hat.

Aus dem Obigen wird jedoch hervorgegangen sein, dass den Principien der Schule entsprechend das gewählte Lieblingsgebiet keineswegs von dominirendem Einflusse gewesen sei. Bendemann's Kunst ist so wenig wie die Schadow's, Hübner's und Köhler's an das Biblische geknüpft und ihre Eigenart würde sich auf anderem Gebiet wohl ganz ebenso entfaltet haben. Ihre mehr formalen Vorzüge ergreifen in dem Stoffe nur die entsprechende Gelegenheit, sich zum Ausdrucke zu bringen. Desshalb sind ihnen dem Principe nach auch die Künstler ganz verwandt, welche ihre Gegenstände in der Antike wie in der Märchenromantik suchen, in welchen Gebieten uns zwei hervorragende Meister begegnen, Sohn und Steinbrück.

***C. Sohn***, geb. 1805 zu Berlin, † 1867 zu Cöln, war schon ein Meister, als er mit Schadow nach Düsseldorf kam und entzückte bereits 1827 durch »Rinaldo und Armida in Umarmung« *) das Publikum durch die Schönheit der Gestalten, wie den Farbenschmelz und die technische Vollendung überhaupt. Die drei genannten Eigenschaften des Werkes waren auch das bleibende Ziel seiner Thätigkeit. Die Schönheit des jugendlichen menschlichen Leibes, die er indess weder aus der Antike noch von den Cinquecentisten bezogen, sondern der Natur und eigener Empfindung abgelauscht hatte, mit allen technischen Mitteln wiederzugeben, ist nemlich der Inhalt seiner gesammten Kunst. Er musste erkennen, dass leidenschaftliche Erregungen seinem Zwecke minder günstig waren als die Darstellung ruhigen, glücklichen, wonnig üppigen Seins, höchstens durch die Liebe gesteigert, doch nicht so sehr bewegt, dass dadurch seine ge-

*) Im Besitz des Prinzen Friedrich von Preussen, lith. v. Kehr und Niessen.

mässigte, aber unendlich zarte und harmonische Coloristik wie die wunderbare Eleganz und Leichtigkeit seiner Hand gestört worden wäre. Da waren denn Darstellungen aus der Antike, vorab aus dem praxitelischen Vorstellungskreise das geeignetste Feld und sein »Raub des Hylas« *), die »Diana im Bade« **), das »Urtheil des Paris« ***) wurden die Pfeiler seines Ruhmes. Doch auch andere ideale Frauengestalten gaben ihm dankbare Motive, so die Leonoren nach Goethe's Tasso †), Romeo und Julia ebenfalls mehrfach wiederholt, Donna Diana ††), Loreley †††), eine Lautenspielerin *) u. s. w. Alle zeigen verwandte Auffassung mit manchmal zuviel Modernität bis zur Schwächlichkeit, wie die Leonoren in Düsseldorf, nicht selten verbunden mit etwas koketter Leere des Ausdrucks. Auch die Bewegung erscheint an den ganzen Figuren etwas lahm und starr. Dass der Meister, welcher sich sein Ideal aus der Natur abstrahirte, unübertrefflich im idealisirten Porträt, namentlich von Damen war, braucht kaum gesagt zu werden; er hat auch seine Vorzüge in diesem Gebiete so sehr erkannt, dass er von 1853 an sich ausschliessend auf die Bildnissmalerei geworfen hat. In seinen zahlreichen Schülern und Schülerinnen aber, worunter *G. Kannengiesser* aus Strelitz, *H. Steinfurt, H. Becker* und *H. Eibe* aus Hamburg und besonders Frau *M. Wiegmann*, geb. Hancke aus Silberberg in Schlesien, zu nennen sind, setzte sich auch seine Richtung namentlich im Porträtfache bis auf die neueste Zeit fort. Als eine bemerkenswerthe Anomalie unter den Schülerinnen ist aber Frau *E. Jerichau*, geb. Baumann aus Warschau zu nennen, welche sich gleichsam ihrer Schule zum Trotz einen so männlichen Styl angeeignet hat, dass sie von einem der hervorragendsten Münchener Künstler »der einzige Mann unter den Düsseldorfern« genannt werden konnte.

---

*) (1829.) Im Besitz des deutschen Kaisers, gest. v. Mandel bei Raczynski.

**) (1833.) In demselben Besitze, der Gegenstand später wiederholt, lith. von Wildt.

***) (1836.) In der v. Spiegel'schen Sammlung zu Halberstadt.

†) (1834 und 1836) für General v. Reiche und Graf Raczynski, eine andere Gruppe von 1839 in der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf, lith. von Wildt.

††) (1840.) Städtisches Museum zu Leipzig.

†††) (1853.) Gest. v. Felsing.

*) (1832.) In der Berl. Nationalgallerie.

*E. Steinbrück* aus Magdeburg, geb. 1802, hatte sich, obwohl von ähnlichen Grundsätzen wie Sohn ausgehend, mehr an romantische Stoffe gehalten und in diesen seine Folien für die Darstellung weiblicher Schönheit gefunden. So besonders in Genovefa, Rothkäppchen, Undine, den Elfen, der Nymphe von der Düssel u. a. Zwar hat er sich auch in das Gebiet der Antike und der Bibel gewagt, aber seine Venus ist die Venus aus dem getreuen Eckhardt und seine Hagar mit Ismael eine alttestamentliche Genovefa. Im christlichen Gebiete erscheint er sogar geradezu süsslich und ohne rühmenswerthe Eigenart. Wahrhaft bewundernswürdig sind aber seine halbrealen Darstellungen, wie die badenden Kinder, deren reizende Naivetät durch die überaus sorgfältige Ausführung keineswegs beeinträchtigt wird. In den »Elfen«*) (nach Tieck), in »Genovefa«**), »Undine«***) u. s. w. geht durch die Oelfarbe, obwohl die letztere bei der klaren, transparenten, zarten und duftigen Farbe Steinbrück's dem romantischen Märchenstoff weit mehr entspricht, als bei Schwind'schen Oelbildern, doch viel von dem Zauber verloren, welchen Poesie und Musik und von den bildlichen Darstellungsmitteln Aquarell oder Radirung in diesem der körperhaften Realität fernsten Gebiete zu verleihen vermag. Wie Sohn und die Mehrzahl der Idealmaler Düsseldorf's beschränkt sich auch Steinbrück am liebsten auf Einzelfiguren, welchen er dann die eingehendste Durchführung widmet.

Die bisher behandelte Idealmalerei Düsseldorfs krankte jedoch, wie einst die der Akademie zu Bologna, an dem Umstande, dass der Stoff an sich fast gleichgiltig war und nur zur Darlegung formaler Meisterschaft die Gelegenheit darbieten sollte. Gegenständliche Bedeutung und zwecklichen Werth konnte in diesem Gebiete nur die neutestamentliche Kunst haben, welche nicht blos geduldet, sondern begehrt und dadurch am Leben erhalten, ja sogar zu neuen Ausdrucksformen des Alten gedrängt wurde. Mehr noch als die letztere, von welcher unten gesprochen werden soll, war aber die Profanhistorie im Vortheil gegenständlicher Anregungsfähigkeit für den Künstler. Wie nemlich dieselbe die moderne Erkenntniss und das nationale

*) Wie die „badenden Kinder“ (1834) in der Nationalgallerie zu Berlin. Nr. 237 und 238.

**) (1835.) Grossherzogl. Museum zu Darmstadt Nr. 129.

***) (1838.) Im Besitz des deutschen Kaisers.

Interesse durchgängig weit näher berührt und dem allgemeinen Bewusstsein an Zeit, Lokalität, Costüm und Geräthlichem näher steht, so entsprach sie namentlich der realistischen Tendenz der Düsseldorfer um so mehr, als diese selbst Idealgebilde aus Naturvorbildern zu entwickeln strebte. Da nun das Letztere den Schadow'schen Idealisten nicht durchgreifend gelang, so musste die Profanhistorie am Rhein das Uebergewicht und eine für die Weiterentwicklung der Düsseldorfer Kunst entscheidende Stelle gewinnen, und gerade die genialsten Kräfte wie *Lessing* und *Hildebrandt* an sich ziehen.

Zu einer solchen Stellung hätten allerdings die Historienmaler Mücke, Stilke und Plüddemann die Richtung nicht erhoben. Denn ihnen allen fehlte die Fackel, welche mit ihrem Zauberlichte einen leuchtenden Flecken in das Dunkel des Gewöhnlichen schlägt, der zündende Blitz der Genialität, welcher den getroffenen Stoff in seinen Flammen aufgehen lässt. *H. C. A. Mücke* zunächst (geb. 1806 zu Breslau und schon in Berlin zu W. Schadow gelangt) hatte sein Gebiet über sein künstlerisches Vermögen ausgedehnt. Von einer »Leucothea, die dem Odysseus ihren Schleier zuwirft« *), und einem »Narziss« (1827) zu den Fresken aus der Geschichte Friedrich Barbarossa's**) übergehend, zwischenhinein aber Romantisches (Genovefa im Kerker, (1830), Biblisches und Christliches (Bathseba, Madonna in Wolken, St. Katharina von Engeln bestattet)***) schaffend, durchlief er fast alle Gebiete, wie er auch in Fresco (ausser Heltorf auch in der Andreaskirche zu Düsseldorf und im Rathhause zu Elberfeld)†), in Oel. und selbst mit der Radirnadel thätig war. Ueberdiess erscheint der Künstler völlig anders je nach Aufgabe, so nahezu Nazarener im christlichen Gebiete, wodurch es ihm noch weniger möglich ward, in irgend einer Richtung Ausserordentliches zu leisten.

*H. Stilke* dagegen, welchen wir schon unter Cornelius' Schülern und selbst noch an den Arkaden in München thätig gefunden haben,

*) (1826.) Im Besitz der vaterländischen Gesellschaft in Schlesien.

**) (1829—1838.) Im gräflich Spee'schen Schloss Heltorf bei Düsseldorf.

***) (1836.) Sein bekanntestes, oft wiederholtes Werk. (Erstes Exemplar in der Berl. Nationalgallerie Nr. 154), gest. v. Felsing. lith. v. Wildt.

†) Die beiden letzteren Werke sind leider der Vernichtung preisgegeben; das erstere durch Feuchtigkeit, das letztere, an welchem ausser Mücke noch Fay, Plüddemann und Clasen betheiligt waren, durch einen unerhörten Akt von Vandalismus. Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst. 1869. Beiblatt S. 40.

der aber nach mehrjährigem Aufenthalte in Rom 1833 nach Düsseldorf übersiedelte, dessen romantische Strömung ihm zusagender war, als die monumentale Idealkunst seines früheren Meisters, beschränkte sich mit Erfolg auf das romantisch-historische Gebiet, von welchem er die Zeit der Kreuzzüge bevorzugte. Dabei war es aber dem Geiste der Schule, der nach dieser Seite hin in den trauernden Juden Bendemann's, wie in dem trauernden Königspaar Lessing's seinen bezeichnendsten Ausdruck fand, entsprechend, dass er allen weltgeschichtlichen Momenten aus dem Wege ging oder von ihnen nur Episoden entlehnte. So in den »Pilgern in der Wüste« *), in der »Morgenwache« **), in dem »Auszug der Christen nach dem Verlust von Ptolemais« ***), dem »verwundeten Kreuzritter«, der »Aufnahme eines Kreuzritters in einem Kloster« u. s. w. Auch die Jungfrau von Orleans begeisterte ihn zu mehren Darstellungen, von welchen die betende Halbfigur der Pucelle mehrfach wiederholt zu seinen bekanntesten Werken gehört †). Zu mehr epischer Geschichtsdarstellung musste er besonders veranlasst werden, wie durch den Auftrag des Königs von Preussen, den Rittersaal zu Stolzenfels mit Wandgemälden auszuschmücken (1842—1846), wo aber auch Gottfried von Bouillon am h. Grabe, die Rettung Barbarossa's durch Hartmann von Siebeneichen, die Minnesinger am Rhein, die Begrüssung Isabellens von England durch Kaiser Friedrich II., Rudolph von Habsburg die Raubritter züchtigend und der Tod Johann's von Böhmen in der Schlacht bei Cressy mehr allegorischer Natur sind und die Rittergaben: Glaube, Treue, Poesie, Minne, Gerechtigkeit und Tapferkeit repräsentiren sollen. Stilke ist einer der ersten Cornelianer gewesen, welcher den Weg der Geschichtsmalerei im engeren Sinne betrat (in einem Carton für den Reichsfreiherrn von Stein); aber seine romantische Auffassung liess ihn an genrehafter Vorliebe für Zuständliches haften, welches ihm auch darum zusagender sein musste, als er kraftvolle Bewegung und originale Anordnung nicht in seiner Gewalt hatte oder bei seiner im Geiste der Schule auf schulgerechte Tadellosigkeit gerichteten Tendenz nicht wagen wollte.

---

*) (1834.) In den Berl. Kunstverein gelangt, gest. v. Eichens, lith. v. Sprick.

**) Im Besitz des Hrn. v. Woringen zu Saarn, lith. v. Gerhard.

***) (1841.) Im Stadtmuseum zu Königsberg.

†) (1836.) Zum erstenmale für Lord Landsdowne gemalt.

Wie weise diese auch an den späteren Arbeiten bewahrte Zurückhaltung Stilke's war, hat *H. Plüddemann* (geb. 1809 zu Kolberg, † 1868 zu Dresden) gezeigt. Nachdem er aus Begas' Schule nach Düsseldorf gelangt, schon in seiner »Auffindung der Leiche Roland's« (1834) sein künstlerisches Vermögen überschritten, blieben auch seine Geschichtsbilder mit Darstellungen aus der Hohenstaufenzeit, wie »Conradin auf dem Schaffot« *) hinter seinem Wollen und dem Stoffe zurück, der mit fleissiger Tüchtigkeit und Solidität allein nicht zu bewältigen war. So konnte auch von seinen drei Columbusbildern, »Entdeckung Amerika's« **), »Columbus' Einzug in Barcellona« und »Tod des Entdeckers«, nur das letztere, wie die später gemalte »Einkehr Columbus im Kloster La Rabida« des Künstlers Begabung entsprechen, während die »Entdeckung« namentlich durch die Ruben'sche Schöpfung ganz in Schatten gestellt worden ist. Je mehr er überdiess in zeitgemässem Uebergang das romantische Kielwasser verliess, desto weniger war er den Darstellungen gewachsen, da ihm hiebei auch nicht die coloristischen und realistischen Fortschritte der neuesten Zeit, zu deren Aufnahme er sich nicht entschliessen konnte, unterstützend zur Seite standen, wie seine letzten Werke »Luther zu Worms« ***) und mehr genreartige Scenen aus dem Leben Alba's und Wallenstein's zeigen. —

Von der weitesttragenden Bedeutung für die Entwicklung der modernen Geschichtsmalerei wurden dagegen *Theod. Hildebrandt* und *K. F. Lessing*. Sie beruhte vorzugsweise darin, dass sie die in der Schadow-Schule schon von vorneherein im Keime vorhandene realistisch-coloristische Tendenz kräftiger verfolgten und dadurch dem eklektischen Manierismus der Schule ein Ende und zugleich die Brücke zur neuesten Phase der Malerei bereiteten. Noch beherrschte beide der romantische Geist in Stoffgebiet und Empfindung, aber je mehr das erstere von Motiven der romantischen Dichtung zur realen Profanhistorie überging, desto mehr musste sich ihnen die Nothwendigkeit aufdrängen, von den Mitteln realer Darstellung sich das Erreichbare anzueignen. Ob dabei die der Wirklichkeit näher liegen-

*) Wie das obige vorausgenannte 1836 für den Kunstverein für Rheinland und Westphalen gemalt.

**) (1836.) Berliner Nationalgallerie. Nr. 167.

***) In der Berliner akademischen Ausstellung von 1866.

den Gegenstände oder der Vortritt der niederländischen und französischen Kunstentwicklung grösseren und den nächstbestimmenden Einfluss auf sie ausübten, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls wirkte bei dem ersteren der Aufschwung der Darstellung mit, den u. A. Ludw. Devrient der Berliner Schauspielkunst gab, und welcher nothwendig auch einzelne Künstler von der abstracten und schablonistischen Auffassung dramatischer Stoffe, wie sie seit David akademisch regelrecht geworden war, ablenkte.

*Theod. Hildebrandt*, geb. 1804 zu Stettin, † 1874 zu Düsseldorf, war seit 1820 an die Berliner Akademie gelangt und 1823 in W. Schadow's Schule eingetreten. Der Devrient'sche Kreis hatte ihn für die Bühne begeistert und schon seine ersten Werke Faust und Mephistopheles (1824), Faust und Gretchen im Kerker (1825) und König Lear mit der todten Cordelia (1826)*) verriethen, dass ihn zu Stoffwahl und Anordnung nicht bloss die Dichter, sondern auch die Bühnendarstellung inspirirt hatten. Doch entfaltete sich seine Kunst erst namhafter, nachdem er 1826 mit seinem Lehrer nach Düsseldorf übergesiedelt war. Im Begriffe dort in die romantisch lyrischen Bahnen der Schule einzulenken, gewann er indess durch eine Reise nach den Niederlanden, die er 1829 als Begleiter Schadow's unternahm, neue Impulse. Die Meister des 17. Jahrhunderts, vorab Rembrandt und van der Helst, wie das erste Auftreten des Begründers der neuen belgischen Malerschule, G. Wappers, hinterliessen in ihm einen so lebhaften Eindruck, dass die darauffolgende Reise nach Italien (1830) fast spurlos**) an ihm vorüber ging. Nachdem er noch (bis 1830) in Romeo und Julia***), Tancred und Clorinde, Judith und Holofernes†) ganz der eklektischen Düsseldorfer Romantik gehuldigt, betrat er nun entschieden das Feld der Realität, indem er die traditionellen Stoffe über Bord warf und geradezu auf genreartige Naturtreue ausgehend seine Gegenstände möglichst beschränkte, um sie noch packender in den Zauber frappanter Wirklichkeit kleiden zu können. So entstand, nachdem schon unter dem

*) Die beiden letzteren an Hrn. v. Treskow zu Friedrichsfelde gelangt.

**) Nur gegenständliche Einwirkung verräth sein Bild im Besitze der Schadow'schen Erben: „die Pifferari", gest. v. A. Hoffmann.

***) Im Besitz des Prinzen Georg von Preussen.

†) An Hrn. von Rath in Cöln gelangt.

ersten Eindrucke der Niederländer sein »Räuber«*) diese Absicht in noch unvollkommener Durchbildung gezeigt hatte, das epochemachende Bild »der Krieger und sein Kind«**). In mehr porträtartiger als idealer Behandlung entfaltet dieses im Nackten wie in der Bekleidung, in Form und Farbe eine Vollendung, wie sie die Schadow-Schule vorher weder erreicht noch überhaupt angestrebt hatte, freilich in einer Gleichwerthigkeit von Hauptsache und Beiwerk, die nur dem Genre zukommen kann. Specifisch düsseldorfisch ist dabei die unverkennbare Tendenz des Künstlers, seinen Gegenstand nur als Folie für seine technische Tüchtigkeit gelten zu lassen, welche jedoch hauptsächlich darin von jener der bereits besprochenen Genossen abweicht, dass sie mit ungleich grösserer Energie auf die coloristische Wirkung abzielt. In den zwei nächsten Jahren liess der Künstler »den kranken Rathsherrn mit seiner Tochter«***), das als Gegenstück zu jenem betrachtet werden kann, folgen, während andere Werke auch durch den Maassstab der Figuren rein in's Gebiet des Genre fallen, nemlich »die Märchenerzählerin«†), »die vier singenden Chorknaben im Domchor« u. A. Seinen Höhepunkt erreichte jedoch der Künstler in dem trefflichen Bilde »die Ermordung der Söhne Eduard IV. von England« (Shakespeare Richard III.)††), in welchem das lebhafteste gegenständliche Interesse den Eindruck der technischen Vollendung unterstützt. Bekanntlich hat Paul Delaroche denselben Gegenstand seinem berühmten Pinsel unterzogen, doch steht Hildebrandt's Bild in seiner Art dem des grossen französischen Farbenmeisters kaum nach. Näher an die bekannte Schilderung des Mordes bei Shakespeare sich haltend, zeigt der Künstler die beiden blühenden Kinder in schlafender Umarmung, über sie gebeugt die beiden Mörder, selbst beim Anblick von Mitleid fast überwältigt, dessen Ausdruck das Entsetzliche der That und des Gegensatzes

*) (1829.) Nationalgallerie zu Berlin. Nr. 91.

**) (1832.) Ebenda. Nr. 90, gest. v. Mandel.

***) Durch den Berliner Kunstverein in Privatbesitz (des Hrn. v. Krause zu Tenzerow in Pommern) gelangt, lith. v. Wildt.

†) Für Dr. Lucanus in Halberstadt gemalt und für den Fürsten von Wied wiederholt, lith. v. Becker.

††) Gleichzeitig (1836) für Raczynski (Nr. 37 seiner Gallerie) und lebensgross für Domherrn v. Spiegel, später auch für Prinz August v. Preussen gemalt, gest. v. Knolle und v. Lüderitz (im Raczynski'schen Kupferheft), lith. v. Jentzen.

wohlthätig mildert. Bei Delaroche kauern die Kinder noch unentkleidet auf dem Lager und unterbrechen, dem unheildrohenden Geräusche lauschend, angstvoll ihr Gebet, während ein Hündchen die vor der Thüre befindlichen Mörder wittert. Der Apell an das Mitgefühl, wie ihn Delaroche giebt, ist unzweifelhaft energischer; doch erscheint die Shakespeare-Hildebrandt'sche Scene von ungleich tieferer Wirkung durch die selbst die Mörder berührende ahnungslose Unschuld, in der die reizvollen Opfer schlafend dem Martyrium entgegengehen. Ist jedoch nicht die Erfindung, sondern nur die Wahl des Malers Verdienst, so kann nicht geleugnet werden, dass Composition und Durchführung, namentlich in der Knabengruppe des grossen Vorbildes würdig und die vollendete Technik, harmonische Färbung u. s. w. selbst durch die genialen Effekte des französischen Meisters nicht in Schatten gestellt werden können.

Hildebrandt selbst hat durch seine folgenden Arbeiten diese Leistung nicht mehr erreicht. Von den weiteren Shakespearebildern zeigen weder »der Empfang des Cardinals Wolsey im Kloster« noch »Heinrich VIII.«, noch »Othello, der dem Brabantio und der Desdemona seine Thaten erzählt«*), jene durchschlagende Bedeutung, noch weniger die spätern »König Lear bei Cordeliens Anblick aus dem Wahnsinn erwachend« (1851), »Julia den Schlaftrunk nehmend« (1853), »Arthur und de Burgh« aus Johann VIII. (1855), »Cordelia den Brief an Kent lesend« (1859). Mehr gelungen erscheinen Einzelfiguren der Art des genannten Kriegers mit dem Kind, wie Doge und Tochter (1843) und die mehrfach wiederholte brieflesende Italienerin**), oder Kindergenrebilder wie im »Weihnachtsabend«. Am längsten hielt er sich im Porträt auf der errungenen Höhe, und galt mehre Jahrzehnte als der fashionable Maler am Rhein für männliche Bildnisse wie Sohn für das weibliche Porträt, wobei Hildebrandt seine von allem Idealisiren freie charaktervolle naturalistische Auffassung ebenso sehr zu Statten kam, wie C. Sohn der feine ideale Zug, der in seinen Damenporträts auch die difficilsten Modelle befriedigte. Seit 1836 Professor an der Akademie zu Düsseldorf entfaltete Hildebrandt überdiess einen bedeutenden Einfluss als Lehrer

*) Beide (von 1842 und 1847) im Besitz des deutschen Kaisers, das letztere in lebensgrosser Ausführung bei Schulte in Düsseldorf, gest. v. Knolle.

**) Gest. v. Voigt.

eine ganze Generation hindurch, bis ein langes und schweres Leiden seiner seit den fünfziger Jahren geschwächten Thätigkeit ein Ziel setzte.

Noch nachhaltiger und vielseitig anregend war die Wirksamkeit *Carl Fried. Lessing's*, geb. 1808 zu Breslau. Mit ungleich reicherem Material von romantischer Realität wie Hildebrandt und überhaupt mit künstlerischen Fonds ausgestattet wie wenige seiner Zeitgenossen, zeigt er noch entschiedener den Weg von der eklektischen Romantik Schadow's zur neuesten Richtung. Für ihn war der Stoff nicht bloss dazu ausersehen, seine technische Tüchtigkeit zu manifestiren, sondern Gegenstand und Darstellung gingen in einander auf. Wenn daher irgend einem Künstler des älteren Düsseldorfer Kreises Styl zuzuschreiben ist, welcher in jenem Einklang zu suchen ist, so ihm. Die Aneignung fremder Darstellungsmittel und die Verwerthung von Reminiscenzen nach den besten Meistern der Vergangenheit, worauf in der Hauptsache Mängel wie Vorzüge der Schule Schadow's in Düsseldorf wie Wach's in Berlin, beruhen, alles Traditionelle und Conventionelle war ihm, nachdem er einmal über die Anfangsgründe hinaus war, so widerwärtig, dass er den Einfluss von Gallerien sogar ängstlich vermied, und u. A. kein Verlangen fühlte nach Italien zu wandern. Für ihn war die Natur die Lehrmeisterin und diese sein Stoffgebiet. Erfüllt von romantischer Empfindung war er doch frei von fremder Anempfindung und bezog, wenn auch den Stoff, so doch den Ausdruck niemals aus anderen Canälen als aus den seiner eigenen Intuition. So musste er nothwendig bald zu jener Historie kommen, die ihm nicht vorgedichtet war, sondern die er selbstdichtend aus dem realen Gebiete urkundlicher Geschichte schöpfen konnte.

Da er vornehmlich durch eine Reise nach Rügen und die landschaftlichen Eindrücke derselben bestimmt worden war, dem Baufache, für welches er sich ausbilden sollte, den Rücken zu kehren, so erklärt es sich leicht, dass er zunächst der Landschaft sich zuwandte, in welcher er nach kurzer Lehrzeit bei Rösel und Dähling noch in Berlin 1826 sich bemerklich machte. Nahm er nun auch hierin einen entschieden realistischen Anlauf, der ihn von Haus aus von den landschaftlichen Stimmungsschwärmern Dresdens unterschied, so sollte doch Naturtreue nur Mittel nicht Inhalt seiner Darstellung sein, welcher vielmehr subjektiv und der Ausdruck einer etwas düstern Stimmung war, die er durch eine passende Staffage allgemein verständlich zu

machen wusste. Die letztere aber war von vornherein gewichtig genug, um zu verrathen, dass er nicht ausschliesslich der Landschaft angehören wollte, wie er denn auch sein ganzes Leben hindurch Landschaft und Geschichtsbild miteinander wechseln liess. Er trat dadurch in eine Rolle ein, wie sie der Altmeister J. A. Koch gespielt, nur mit dem Unterschiede, dass er, während Koch die Fäden zwischen der classicistischen und romantischen Richtung zog, so die romantische mit der realistisch-coloristischen vermittelte.

Seine landschaftlichen Schöpfungen können indess erst bei Betrachtung der Landschaft dieser Periode in Betracht gezogen werden, und es ist in der That eine Trennung der beiden Gebiete desselben Meisters möglich, da sich diese nur dann berührten, wenn die Landschaft durch eine bedeutsame Staffirung in's geschichtliche oder romantische Genre hinüberspielte. Im Ganzen aber erscheint Lessing als Historienmaler so selbständig wie als Landschafter. Seine Uebersiedlung nach Düsseldorf mit Schadow führte ihn zur romantischen Historienmalerei, und der Carton »Kaiser Friedrich Barbarossa in der Schlacht bei Iconium«, welchen er dort 1829 für eines der Fresken im Schlosse des Grafen Spee zu Heltorf herstellte, zeigte sogleich das Uebergewicht des Jünglings über seinen Landsmann Mücke. Ein Hildebrandt verwandtes Streben verrieth er sodann in seinem »Räuber und sein Kind«*); den Gegensatz gegen Bendemann aber in seinem »trauernden Königspaar«**), welches die »trauernden Juden« Bendemanns gleichzeitig in profan mittelalterlicher Romantik darstellte. Damit jedoch glaubte er dem überwiegend lyrischen Stoffgebiet, wie es die Düsseldorfer Romantik liebte, genug gethan zu haben, und namentlich der Darstellung jener brütenden und schmerzkokettirenden Zuständlichkeit, welche der geniale Humorist A. Schrödter dadurch, dass er den trauernden Juden und dem trauernden Königspaare die »trauernden Lohgerber« beigesellte, gewissermassen zum Wahrzeichen der älteren Düsseldorfer Kunst gemacht hat. Denn zu solch lautloser Träumerei war Lessing's Weltschmerz und Gemüthszerrissenheit zu sehr à la Byron geartet

*) In zweifacher Wiederholung in Privatbesitz (Maler C. Sohn und Banquier Frankel) gekommen, lith. v. G. Becker.

**) In den Besitz der Kaiserin von Russland gelangt.

und sein realer Natursinn drängte ihn vielmehr zu Scenen aus der Geschichte.

Die romantische Strömung hatte das Interesse des deutschen Volkes vorzugsweise auf die Hohenstaufenzeit und auf die Periode der Kreuzzüge gelenkt und die Kunst kam natürlich diesem Interesse entgegen. Lessing aber fühlte sich besonders von dem Conflict zwischen Kirche und Staat angezogen, welcher nicht bloss die Periode des schwäbischen Kaiserhauses, sondern auch die vorausgehenden und nachfolgenden Jahrhunderte, überhaupt das ganze Mittelalter füllte, und griff zuerst sogar in eine spätere, von ihm mit grosser Vorliebe wiederholt behandelte Tragödie, nemlich die Geschichte der Hussiten. Schon 1834 erschien die epochemachende Skizze seiner Hussitenpredigt, welche 1835 zum Carton und [illegible] zum grossen Oelbilde sich gestaltete*). Indess fesselten ihn noch einige Zeit seine Arbeiten für Heltorf**) an das frühere Mittelalter. »Ezzelin von den Mönchen zur Busse ermahnt«***), »Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V.«†) und »Heinrich V. vor dem Kloster Prüfening«††) liessen jedoch überall die Vorliebe für den Kirchenstreit erkennen. Vor dem letzteren war aber in »Huss zu Costnitz seine Lehre vertheidigend«†††) gewissermassen der zweite Akt seiner Reformationsbilder erschienen, welchem 9 Jahre später der dritte in »Huss zum Scheiterhaufen geführt«*†) sich anreihte. Die weitere Vertiefung in die Reformationsgeschichte führte ihn dann zur Darstellung aus der Geschichte Luther's. Der »Verbrennung der päpstlichen Bulle vor dem Elsterthor zu Wittenberg« (1853), folgten die »Thesen Luther's«**†) und endlich die Disputation zwischen Luther und Eck auf der Pleissenburg bei Leipzig***†), mit welchem der Künstler vielleicht seine Historienbilder zum Abschluss gebracht hat. An

*) Im Besitz des deutschen Kaisers, gest. v. Hoffmann.

**) Die Erstürmung von Iconium ausgeführt von Plüddemann.

***) (1838.) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Nr. 370, lith. v. E. E. Schäffer.

†) (1840.) Im Besitz des Direktors Bendemann z. Düsseldorf, gest. v. Oelschig.

††) (1844.) Im Besitz des Königs von Hannover.

†††) (1842.) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Nr. 369, lith. v. Wildt.

*†) (1851.) In den Besitz des ehem. Consuls Böcker in New-York gelangt, gest. v. Jansen.

**†) Gest. v. J. L. Raab.

***†) In der Kunsthalle zu Carlsruhe.

Farbenzauber, Wahrheit der Darstellung und ungesuchter Schönheit der Formgebung verräth indess auch das jüngste Werk noch keine Abnahme des betagten Künstlers, wenn auch die ursprüngliche Frische und Hingebung unter der technischen Sicherheit einige Einbusse erlitten hat. Seine Richtung erlaubte ihm stetiges Vorwärtsschreiten in der realistischen und coloristischen Entwicklung seiner Zeit, ohne dadurch wie Bendemann mit seinen Anfängen in Conflict zu kommen, und so gehört er vielmehr selbst und zwar als einer der bedeutendsten zu den so wichtigen Vermittlern der älteren mit der neuen Schule. Seit 1859 an die Spitze der Carlsruher Kunsthalle berufen ist auch sein Einfluss dort noch immer nicht unbeträchtlich.

Lessing hatte zwar in Düsseldorf keine akademische Stelle bekleidet; doch war der Einfluss seines Ateliers ein ausserordentlich grosser. Die meisten von ihm inspirirten Künstler gehören jedoch, indem sie die Bahnen des Meisters weiter verfolgten, der coloristisch realistischen Periode an, wie namentlich *E. Leutze*, geb. 1816 zu Schwäbisch-Gmünd, der in Amerika erzogen, aber von dort nach Düsseldorf zu seiner weiteren Ausbildung übergesiedelt war, wo wenigstens seine Erstlingswerke: Columbus vor dem Rathe zu Salamanca*) und Columbus in Ketten zurückkehrend, noch auf der Schwelle zur neuen Phase stehen.

*J. Schrader* verfolgt sogar schon von vorneherein die neue Richtung, wie später gezeigt werden soll. Dagegen gehören entschieden hieher *P. Kiederich*, geb. 1810 zu Cöln, † 1850 zu Düsseldorf, welcher als einer der ältesten Zöglinge der Schule in seinem »Karl V. zu S. Just«, »sterbenden Lavalette« und »Vergiftungsversuch P. de Vineis an Kaiser Friedrich II.« mit dem akademischen Fleisse der Durchführung auch den Geist der Schadow-Schule bewahrt hat, oder *W. Volkhardt*, geb. 1815 zu Herdecke an der Ruhr, der in religiösen Bildern nicht über Schadow, in romantischen nicht über C. Sohn hinausging, vielmehr hinter denselben, wie in profanhistorischen (aus der Geschichte der Maria Stuart) hinter Lessing zurückblieb und zuletzt wie Kiederich sich vorzugsweise dem Porträt zuwandte.

Dagegen nimmt eine andere Künstlererscheinung aus der Reihe

*) (1841.) Im Besitz des Hrn. von Rath zu Cöln.

der hervorragenderen Vertreter der Profanhistorie eine besondere Stelle ein, nemlich *Alf. Rethel*, geb. 1816 zu Aachen, † 1859. Durch seine Antipathie gegen die akademische Maltechnik vielmehr unter die Geistesverwandten eines Cornelius, wie eines W. Schadow zu zählen, darf er als der einzige eigentlich monumentale Maler der Schadow'schen Periode bezeichnet werden. Wie wenige seiner Zeitgenossen früh entwickelt, war er als zwanzigjähriger Jüngling schon ein Meister, der sich mit manchem grauen Haupte der Akademie messen konnte. Grossartig und ideenreich kann er namentlich nicht zu jenen Düsseldorfern gerechnet werden, denen der Gegenstand nur gleichgültige Folie für künstlerische Virtuosität war, indem ihn vielmehr der erwählte Stoff so beherrschte, dass er die Ausführung der Composition entschieden unterordnete, wie er sich auch in der Regel zu cyklischer Behandlung gedrängt fühlte, da er den Stoff in einem Werke nicht zu erschöpfen vermochte. Den Anfang machte er mit den Bonifaciuscompositionen, von welchen jedoch nur einige zur Ausführung gelangten, wie die Einzelgestalt des irischen Missionars*) und »die Fällung der Wodanseiche«. Als Einzelschöpfung verdient »Daniel in der Löwengrube« **) freilich die übliche Werthschätzung als ziemlich akademisch nur insoferne, als das Bild zeigt, wie er auch die coloristische Methode seiner Schule sich eigen gemacht hat, so sehr sie gleichwohl seiner Empfindung widerstrebte. Inhaltlich bedeutender und fesselnder ist die einen Mörder verfolgende Nemesis, welche, durch die Laune einer Kunstvereinsverlosung einem ungerechten Richter zugefallen, diesen sogar in Wahnsinn oder nach einem anderen Berichte zur Bekehrung getrieben haben soll. Vollendet wurden diese Werke indess erst in Frankfurt, wohin er, von Veit angezogen wie von der Richtung Düsseldorf's abgestossen, übergesiedelt war. Doch vindicirte ihn die verlassene Stadt wieder als ihren Schüler, als der rheinische Kunstverein daselbst seinen Entwürfen zur Geschichte Karl des Grossen in der Concurrenz für die Ausmalung des Rathhaussaales zu Aachen den verdienten Preis zuerkannte. Die merkwürdigen Fresken füllten nun den grössten Theil seiner leider kurz gemessenen Künstlerlaufbahn, und gehören

*) Vorm. im Besitz des verstorbenen Erzbischofs Frhr. v. Spiegel zu Cöln.
**) (1838.) Im Städelschen Museum zu Frankfurt. Nr. 375.

zu den hervorragendsten Schöpfungen der neueren Kunst*). Der Grossartigkeit wie dem Reichthum der Composition im Ganzen entspricht die Kühnheit, ausdrucksvolle Bedeutung und lebensvolle Kraft des Einzelnen, so dass sich hier die Bedingungen monumentaler Kunst in seltener Weise vereinigt finden. Dass die Coloristik dabei nicht auf gleicher Höhe steht, mag ein Düsseldorfer beklagen, da der wahren monumentalen Kunst gegenüber die Farbe wohl zumeist als etwas spröde sich erweisen wird. Auch einige der besten Kaiserbildnisse, worunter Karl V. im Römer zu Frankfurt, stammen von seiner Hand; doch befriedigten ihn sonst nur cyklische Compositionen, wobei er auf farbige Zuthat gänzlich verzichtete. So »Auch ein Todtentanz«**), für welchen ihm sogar der Holzschnitt genügte, um diesen markigen Spiegel communistischen Revolutionstreibens zu recht allgemeiner Verbreitung zu bringen. Eine Reise nach Italien aber wurde die Veranlassung zu der berühmten Zeichnungsfolge von Hannibal's Zug über die Alpen***), deren titanische Wucht und Wahrheit es doppelt bedauern lässt, dass den Künstler ein so früher Tod der weiteren Ausübung seiner wahrhaft grossartigen monumentalen Kunst entreissen musste.

Wenn die profane Monumentalkunst in den preussischen Rheinlanden weniger Boden fand, so trug daran der Mangel an Gelegenheit mindere Schuld als die Richtung der Schadow'schen Schule; denn ausser Aachen waren ja auch Rheineck, Stolzenfels, Heltorf, Düsseldorf, Elberfeld u. s. w. mit Aufgaben herangetreten, welche die monumentale Historienmalerei befördern konnten. Aber einen bestimmenden Einfluss konnten diese Arbeiten nicht ausüben und selbst von den besten darunter wie zu Aachen und in der Realschule zu Düsseldorf ist ein weiterhin treibender Impuls nicht zu constatiren. Selbst Talente, welche für die monumentale Kunst

---

*) Sie wurden von J. Kehren vollendet. Die fünf Cartons Rethel's, vom preussischen Staate erworben, sind an die Kunstschulen zu Berlin, Düsseldorf, Königsberg und Kassel vertheilt worden. Der ganze Cyklus erschien 1870 nach Zeichnungen von Kehren u. A. Baur zu Düsseldorf im Holzschnitt.

*) Mit Text von R. Reinick in Leipzig bei G. Wigand 1848 erschienen und in mehren Auflagen wiederholt.

***) Wird in Holzschnitt (von Bürkner) durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien demnächst zur Publication gelangen.

bewundernswerthe und auch erkannte*) Anlagen in sich trugen, wie *Jos. Fay*, geb. 1813 zu Cöln, kehrten nach fragmentarischen Leistungen der Art wieder zur Staffelei zurück und gingen sogar zum Genre über, zu welchem Entschlusse freilich ausser der Tendenz der Schule der ausserdeutsche coloristische Einfluss und die Vorliebe des kaufenden Publikums in gleicher Weise beitrug. —

Ein Zweig der Historienmalerei aber entfaltete sich nach beiden Richtungen, in der monumentalen sowohl wie in der öltechnischen, in Düsseldorf zu sehr erfreulicher Blüthe, wie sie dieselbe selbst nicht in München und in deutschen Landen überhaupt nur noch in Wien erreichte, nemlich die religiöse Malerei. Schadow hatte dieselbe von vorneherein geschätzt, später zunehmend und zuweilen sogar in anstosserregender Weise bevorzugt. Doch hätte Schadow ihr kein Leben einzuflössen vermocht, da sie sich unter seiner Hand allzu berechnet und phantasiearm, eklektisch und akademisch formal gestaltet hatte. Doch war es von Vortheil, dass begabtere Jünger, die sich diesem Gebiete zuwandten, durch seine Schule liefen und sich bei ihm technische Vorbedingungen holten, die der Düsseldorfer Nazarenerschule einen eigenthümlichen Vorzug verliehen. Dadurch blieben sie bewahrt vor der archaistischen Tendenz der römischen Nazarener, welche sich in Form und Technik allzueng an die präraphaelitischen Vorbilder anschloss und erhielten mit der Fähigkeit den vorreformatorischen Geist den modernen Anschauungen und Kunstanforderungen anzupassen, gleichsam die neuhergestellte Form, in welche sie den alten traditionellen Inhalt zu giessen vermochten.

Begründer und Haupt der neuen religiösen Malerschule ist *Ernst Deger*, geb. 1809 zu Bockenem bei Hildesheim, auch neben Führich wohl der hervorragendste Vertreter der deutschen religiösen Kunst der Gegenwart zu nennen. Nach humanistischen Studien in seiner Heimath 1828 an die Akademie von Berlin gelangt erkannte er bei Gelegenheit einer Ausstellung, dass seiner von vorneherein ausgesprochenen und mit seiner religiösen Gesinnung übereinstimmenden Richtung die Schule W. Schadow's mehr bieten würde, als

---

*) Fay's Cartons zu den leider zerstörten Wandgemälden (vgl. S. 388 Anm.) im Rathhause zu Elberfeld, die Urgeschichte des germanischen Volkes darstellend, gehörten auf den Ausstellungen zu München und Paris zu den hervorragendsten Gegenständen der Bewunderung.

die Wach's in Berlin und siedelte 1829 nach Düsseldorf über. Wenige Jahre akademischer Studien genügten, um ihn so weit zu fördern, dass seine Arbeiten Aufsehen machten, indem neben deren maassvoller Schönheit, die sich ebenso ferne hielt von der ascetischen Schwächlichkeit und dem Archaismus der Overbeck'schen Richtung wie von dem äusserlichen Formbehagen der älteren Schüler Schadow's, die warme Empfindung nicht verkannt werden konnte, welche den inneren und hingebenden Antheil des Künstlers an seinen Werken zeigten. Von der Pietà an, womit er 1830 seine Künstlerlaufbahn eröffnete, schuf er nun eine Reihe von Oelgemälden für Privatbesitz und Altäre der rheinländischen Kirchen, meist Madonnenbilder, unter welchen die Madonna mit dem Christkinde in der Jesuitenkirche zu Düsseldorf*), wohl als das hervorragendste bezeichnet werden kann. In der That wird selbst der religiös indifferente Beschauer sich dem Eindrucke nicht entziehen können, durch welchen das gesenkte, in wunderbarer Bescheidenheit verklärte Antlitz der Mutter, wie das sicher bewusste Auge des Christkindes den Andächtigen hinreisst.

Da fand sich Gelegenheit für den Meister Stoffgebiet und Kunst monumental weiter zu entfalten, indem der Graf v. Fürstenheim-Stammheim auf Anregung Schadow's sich entschlossen hatte, an die Stelle der baufälligen Wallfahrtskapelle auf dem Apollinarisberge bei Remagen, die in seinen Besitz gekommen war, eine neue Kirche zu setzen, für deren Bau er den Cölner Dombaumeister Zwirner gewonnen hatte. Noch vor der Feststellung der architektonischen Entwürfe aber war an Deger der erfreuliche Auftrag ergangen, so dass dieser sich mit dem Architekten über die ihm wünschenswerthen Räumlichkeiten verständigen und während der Bauführung die Vorarbeiten zu den Gemälden ohne alle Ueberstürzung betreiben konnte. Hatte indess der Künstler für seine bisherige Kunstentwicklung ausser seinen eigenen Impulsen mit den Kunstmitteln der rheinischen Akademie sich begnügen können, so empfand er jetzt das Bedürfniss, für diese monumentale Aufgabe in der Heimat aller monumentalen und besonders der religiösen Kunst, in Rom sich vorzubereiten und begab sich mit seinen Freunden und zu dem Werke erwählten Gehülfen, den Gebrüdern Müller und F. Ittenbach 1837 dahin. Der mächtige Eindruck der Freskowerke der alten Florentiner wie der

*) Dreimal gestochen, von J. Keller, Const. Müller und A. Glaser.

grossen Cinquecentisten vermochte jedoch ebensowenig wie der Einfluss des nazarenischen Altmeisters Overbeck die festgewurzelte Schulrichtung mit ihrer überwiegend dem Naturvorbild zugewandten Tendenz wie die Eigenart des Künstlers selbst ganz zu verdrängen, wenn er auch nach vierjährigen italienischen Studien eine etwas strengere Haltung zurückbrachte, die einerseits den Meister vor Ausartung in sentimentale Weichheit und lyrisches Verschwimmen bewahrte, anderseits aber weder das Gepräge ascetischer Formunlust noch copistischen Anlehnens an ältere Meister an sich trug. Als daher im Herbst 1843 die Freskoarbeiten selbst begannen und bis 1851 in abgeschlossener Hingebung gefördert wurden, hatten die schönen Rheinufer ein wahres Schatzkästlein neuer religiöser Kunst, die Düsseldorfer Schule aber in diesem Gebiete den ersten Rang unter den deutschen Kunststätten gewonnen*).

Ist früher die Harmonie der baulichen und farbigen Gestaltung der Münchener Allerheiligenkirche gerühmt worden, so gebührt dieses Verdienst in nicht geringerem Grade der Apollinariskirche. Wie jedoch jene Kapelle nach dem Willen des Erbauers ein archaistisches Gepräge, dem H. Hess in der byzantinisch-giottesken Auffassung seiner dortigen Gemälde in bewundernswerther Weise zu entsprechen verstand, nicht verkennen lässt, so ist hier der moderne Charakter in Bau und Malereien im besten Sinne des Wortes zur Geltung gebracht. Dass der Vorzug der letzteren Richtung gebühre, muss eine gerechte und von archäologischen Liebhabereien freie Beurtheilung einräumen, wenn wie hier der moderne Geist dem Inhalte keinen Eintrag thut. Dass man aber zu weit ging, wenn man dem neunzehnten Jahrhundert und dessen künstlerischer Darstellungsweise die Möglichkeit einer wahren und stylvollen, d. h. nach Inhalt und Form, Denken und Wiedergabe harmonischen christlichen Kunst absprach, konnte Verfasser dieses Angesichts des Deger'schen Cyklus mehr als sonst irgendwo empfinden.

Eine mittlerweile erfolgte Berufung Deger's an die Münchener

---

*) Von Deger gemalt sind in der Apollinariskirche nach der Reihenfolge ihrer Entstehung: die Kreuzigung Christi, Christus am Oelberg, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuzschleppung, die Colossalgestalt des Erlösers mit Maria und Johannes Bapt. den Erzvätern und Propheten im Chor, die Auferstehung, unbefleckte Empfängniss, der h. Joseph und die Geburt Christi.

Akademie war dadurch erfolglos geblieben, dass noch vor Vollendung der Arbeiten auf dem Apollinarisberge der königliche Auftrag an den Künstler ergangen war, die Kapelle des Schlosses Stolzenfels auszumalen. Der kleine Raum, welcher nur lebensgrosse Figuren ermöglichte und die Betrachtung in unmittelbarer Nähe mit sich führte, veranlasste den Meister zu einer der Wandmalerei sonst unzuträglichen Eleganz, welche ihrerseits wieder der zierlichen Schöpfung deutscher Gothik den Charakter eines mit Miniaturen geschmückten Gebetbuches des Mittelalters verleiht, obwohl es der Künstler auch hier verstand, alles Kleinliche zu vermeiden. Bewundernswerth ist besonders die Benützung der durch die Baulichkeit äusserst beschränkten und verschnittenen Wandflächen, ohne irgendwie Beengung oder Zwang zu verrathen, ferner die empfindungsvolle Schönheit namentlich der alttestamentlichen Darstellungen*).

Wie Deger neben den Wandmalereien fast alljährlich auch ein Staffeleibild, hauptsächlich Madonnen in verschiedenen Auffassungen und weibliche Heilige darstellend schuf, so ist er nach Vollendung der Kapelle zu Stolzenfels, welche sich jedoch sehr verzögerte, ganz zum Oelbilde zurückgekehrt und in diesem noch jetzt thätig, nicht bloss zahlreiche rheinische Kirchen mit seinen Werken schmückend, sondern auch Privatwünschen zugänglich**). Der bedeutenden Kraft wären wohl noch mehr monumentale Aufgaben zu wünschen gewesen.

Unter den genannten Gehülfen Deger's bei den Malereien am Apollinarisberge ist *Carl Müller*, geb. 1818 zu Darmstadt der hervorragendste. Aus Sohn's Malklasse mit Deger in Verbindung tretend, war er nach kurzem Schulaufenthalte zu Düsseldorf mit dem letzteren nach Rom gelangt und hatte dann ein Jahrzehend grösstentheils neben Deger in der Apollinariskirche und zwar nach eigenen Entwürfen gemalt***). Der raphaeleske Einfluss seiner vierjährigen

*) Die Gemälde stellen dar: Adam und Eva, Abel und Kain, das Opfer Abrahams, König David, die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, die Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und die Ausgiessung des h. Geistes.

**) 1872 befanden sich bei Schulte eine Regina Coeli, ein Salvator Mundi, S. Sebastian und S. Joseph.

***) Von ihm stammen daselbt in der Reihenfolge der Entstehungszeit die Gemälde: die Anbetung des Lammes, die Krönung Mariä, die Verkündigung, die Vermählung Mariä, der Besuch bei Elisabeth, die Geburt der Maria und die vorbildlichen Frauen des alten Testamentes.

römischen Studien ist unverkennbar; doch entfaltete der Künstler Selbständigkeit genug, um nicht zum Nachahmer herabzusinken. Die Wandmalereien sind als seine besten Werke zu bezeichnen, weil sie ihm nicht gestatteten, in übermässigem Streben nach Farbenschönheit und Vollendung bis in's kleinste Detail so weit zu gehen, wie er es im Staffeleibilde vermochte, denn in diesem wird seine Farbe blendend und dazu von kraftloser Zartheit, und die Durchführung erreicht zwar manchmal, wie z. B. in den Wolken einen bestechenden Zauber von Wahrheit, geht aber auch im Beiwerk entschieden zu weit, wie diess z. B. Maserirung, Fugen- und Nägelzeichnung des Estrichs (Bild der Verkündigung*) zeigt. Zweifellos ist auch, dass er in Werken, die mehr Handlung entfalten sollten, geringer erscheint als in Madonnen- und Heiligenvorstellungen.

Der ältere Bruder des Genannten, *Andr. J. J. H. Müller,* geb. 1811 zu Cassel, hatte sich in München dem romantischen Genre gewidmet, dasselbe aber bald nach seiner Uebersiedlung nach Düsseldorf verlassen und sich der religiösen Malerei zugewandt. Sein vierjähriger Aufenthalt mit den vorgenannten in Rom hatte ihm vielfache Anregung gegeben und die gemeinschaftliche Arbeit zu Apollinarisberg**) ihn noch mehr gefördert; doch stehen seine Arbeiten unter denen seines Bruders. Dafür hat er sich durch die hauptsächlich von ihm entwickelte Technik der Wandmalerei mit gekochtem Oel, in welcher die sämmtlichen Gemälde daselbst ausgeführt sind, wie durch die ornamentalen Malereien, welchen jene Kirche einen grossen Theil ihres harmonischen Eindruckes verdankt, grosse Verdienste erworben. Später malte er in Sigmaringen die Künstlerbilder mit trefflicher Ornamentumfassung, die Altarbilder der Kirche zu Zifflich u. s. w. Die (nach dem Carton zu urtheilen) sehr schöne Josephstafel, Darstellungen aus der Geschichte des Heiligen in reichem Ornament entwickelnd, ging leider beim Akademiebrande in Düsseldorf zu Grunde.

*Fried. Ittenbach,* geb. in Königswinter 1813, der vierte der Künstlergenossen am Apollinarisberg, hatte sich überwiegend das Heiligenbildniss zum Gegenstand gewählt. Edle Zartheit zeichnet

---

*) (1852.) In der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf. Nr. 26.

**) Von ihm sind die vier Darstellungen aus dem Leben des h. Apollinaris, von Namenspatronen der Fürstenberg'schen Familie und einige allegorische Figuren. —

seine Staffeleibilder in gleicher Weise aus; doch erscheint sie mehr als bei C. Müller in's Duftige getrieben und obwohl immer auf wahrer Empfindung beruhend und von schlichter Einfachheit getragen, doch nicht frei von etwas schwächlicher Sentimentalität. Unter den Gemälden der Apollinariskirche sind seine Einzelfiguren*) von den Mängeln der Tafelbilder frei und als in jedem Betrachte vorzüglich zu bezeichnen; als geringer erweisen sich die grösseren Compositionen**), für welche ihm das dramatische Element versagt zu sein scheint. So stand auch sein »S. Hermannus Josephus als Knabe dem marmornen Christkinde einen Apfel reichend« (bei Schulte in Düsseldorf) weit unter den Werken, die sich 1872 in des Künstlers Atelier befanden, vier Madonnenbildern, von welchen die ungemeine Zartheit der »Mater admirabilis« und die fast überprächtige Farbe der »Madonna mit Kind in einem Blumenbeet stehend« (auf Goldgrund) noch vor des Verfassers Erinnerung steht.

Der Kreis der Künstler, welche sich unmittelbar an die genannten Vertreter der religiösen Malerei anlehnen, ist nicht gross und aus diesem dürften hier etwa nur *H. Lauenstein* und *P. Molitor* aus Coblenz zu nennen sein, welcher letztere zwar eine Zeitlang in Veit's Atelier zu Frankfurt sich weiter bildete, aber in seinen Wandgemälden über den beiden Nebenaltären der Maximilianskirche zu Düsseldorf***), vielmehr die Schadow-Deger'sche Schule verräth, wie er sich dabei auch des C. A. Müller'schen Oelverfahrens bediente. Dieselbe Kirche zeigt in der Apsis das grosse Fresko der Kreuzigung von *J. Settegast* aus Coblenz, geb. 1813, welcher gleichfalls die Düsseldorfer Schule mit der Veit'schen vertauschend durch mehrjährigen Aufenthalt in Rom (1838—43) sich zu engerem Anschlusse an die Nazarener und an Cornelius veranlasst sah und in seiner altflorentinischen Weise sich weit von den Düsseldorfer religiösen Malern entfernte. Wie Settegast, so huldigte auch der schon genannte *J. P. Götting*, sofern er sich auf religiösem Gebiete bewegte, mehr dem Archaismus der römischen Schule.

---

*) Der h. Petrus, der h. Apollinaris und die Evangelisten in der Chor-Nische.

**) „Maria als Kind die Tempelstufen ersteigend." „Joachim und Anna an der goldenen Pforte zu Jerusalem", „Noli me tangere", „Schlüsselamt Petri", „Tod Mariä", „Begräbniss derselben", „Christus im Tempel lehrend" und die „Aufopferung im Tempel".

***) Die Himmelfahrt Mariä und Christus in der Engelsglorie.

Dem Deger'schen Kreise ferner stehen endlich einige beachtenswerthe Künstler, welche wenigstens grossentheils ihre Aufgaben in gleichem Gebiete erwählten, hinsichtlich der Stylrichtung aber sich mehr an die Düsseldorfer Eigenart im Allgemeinen hielten. So *J. Kehren*, geb. 1817 zu Hülchrath im Bergischen und aus gewerblicher Sphäre zur Kunst übergetreten. Eine Zeitlang Gehülfe am Apollinarisberge hatte er doch Biegsamkeit genug, um später in die Fussstapfen Rethel's einlenken zu können. Sein bedeutendstes Bild im religiösen Fache, »Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen«, ist der Beurtheilung entrückt worden*); allein auch seine übrigen Arbeiten sind von ernster Wahrheit und kräftigerer Farbe, als sie der Deger'sche Kreis anstrebt. *C. Clasen*, geb. 1812 zu Düsseldorf, gewinnt sogar seine Haupterfolge weniger in seinen zahlreichen Altarbildern, als in den selteneren Werken aus dem religiösen oder geschichtlichen Genre, während er in seinen grösseren Compositionen für das Rathhaus zu Elberfeld nicht einmal Kehren, geschweige denn Fay erreichte. Diesen verwandt sind *A. J. R. Schall*, geb. 1816 zu Breslau, *Th. Maassen*, geb. 1818 zu Aachen; *C. Herrmann*, geb. zu Coblenz 1813; *A. Korneck*, geb. 1814 zu Breslau; *G. Lasinsky*, geb. 1809 zu Coblenz u. a. m. Hervorragend aus dieser Gruppe erscheint nur *Th. Mintrop*, mit ungleich mehr Eigenart ausgestattet, als die genannten und nur in dem Schwanken hinsichtlich der Stoffwahl mit ihnen vergleichbar. Auf einem Bauernhofe bei Werden an der Ruhr 1814 geboren, war er bis zu seinem 30. Lebensjahre trotz des entschiedensten Dranges und Talentes für die Kunst als Knecht hinter dem Pflug gegangen, und würde wohl seinem künstlerischen Triebe für alle Lebenszeit nur in nebensächlichem Spiele gerecht geworden sein, wenn er nicht — ein moderner Giotto — von dem Maler Geselschap aufgefunden und nach Düsseldorf gebracht worden wäre. Seine massenhaften Entwürfe haben ihn stets als einen wunderbaren Genius erkennen lassen; aber seine künstlerische Handfertigkeit konnte sich, weil spät und mühsam angeeignet, zur entsprechenden Ausführung trotz hingebenden Fleisses um so weniger erschwingen, als seine künstlerische Laufbahn zu kurz war († 1870). Gleichwohl verrathen schon seine ersteren Werke, wie die Maria mit

*) Als Kunstvereinsgewinnst nach New-York gelangt.

Jesuskind und Johannes*) eine nicht geringe coloristische Begabung. Seine eigentliche Kraft aber entfaltete er in seinen Kindercompositionen, durch welche er am liebsten seinen Gedanken Ausdruck verlieh, sei es, dass diese religiöser, wie in seinem berühmten »Christbaum« oder profaner Natur waren, wie in den Jahreszeiten, dem »Wein«, der »Maibowle«**) u. s. w. Kein Zeitgenosse ausser Kaulbach durfte sich rühmen in der Kinderallegorie sich neben den Düsseldorfer stellen zu können. Jedermann weiss nun, welchen Werth diese für die monumentale Kunst und Decoration hat, und es ist daher doppelt zu beklagen, dass Mintrop's Talent hierin nur private Mäcene gefunden hat. Doch werden auch seine Wandgemälde im Geschäftshause des Schaffhausen'schen Bankvereins und im Musiksaale des Geheimrathes Deichmann in Cöln wie die Deckengemälde im Hause des Kaufmanns Schmitz zu Düsseldorf seinen Ruhm sichern und verbreiten.

Obwohl Mintrop's Thätigkeit ausschliessend den beiden letzten Jahrzehnten, in welchen sonst zu Düsseldorf bereits der neue realistisch-coloristische Geist der herrschende geworden, angehört, so schliesst er sich dennoch der älteren Gruppe an als einer von den wenigen, welche dort die ideale Richtung bis in die Gegenwart herab vertraten. Er ist sogar zu den wenigen Düsseldorfer Historienmalern zu zählen, deren Sinn für höhere Composition das Streben nach formaler Vollendung und malerischem Glanz überbot, und bei welchen der Gegenstand als mehr denn als blosser Vorwand zur Darlegung technisch-künstlerischer Tüchtigkeit galt. Darum aber hatte auch seine Kunst, als der Anschauung der Gegenwart fremd, keine Nachfolge, während sonst die Richtung der Schadow-Schule jenem Umschwung den Boden bereitete, der nach 1840 von Frankreich und Belgien her in Deutschland sich einbürgerte.

*) (1852.) In der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf. Nr. 23.

**) (1869.) Im Richartz-Wallraf'schen Museum zu Cöln.

# Fünftes Capitel.

---

## Die Historienmalerei in Berlin.

Berlin, welchem im Gebiete der Plastik und Architektur die Rolle beschieden war, der modernen Kunst bahnbrechend die Leuchte voranzutragen, war im Gebiete der Malerei zurückgeblieben. Nicht als ob der romantische Geist, der auf dem Felde der Literatur dort eine Zeitlang seinen Hauptsitz aufgeschlagen, nicht auch seine Akademie berührt und einige Künstler gedrängt hätte, ihm Concessionen zu machen; denn *C. W. Kolbe* (vgl. S. 270) und wenigstens vorübergehend auch *H. Dähling* huldigten jener Strömung, doch ging ihr bezügliches Streben über die Aeusserlichkeit kaum hinaus oder war wie bei *C. Begas* (vgl. S. 271) mehr experimenteller Natur. Es fehlte auch im Gebiete der Malerei keineswegs an Talenten; von dem Range eines W. Schadow aber fand sich keines, welches sich seines Weges und Zieles klar bewusst, Schul- und Richtung-bildend hätte auftreten können. Namentlich an der Akademie lagen Eklekticismus und Davidismus entweder im Kampfe oder suchten sich — nicht minder hoffnungslos für die Zukunft — zu nähern und zu assimiliren, wie es übrigens auch das System der übrigen deutschen Akademien zu Anfang unseres Jahrhunderts gewesen ist. Während aber zu Rom, Düsseldorf und München die deutsche Historienmalerei aus der alten Versumpfung und Abhängigkeit sich längst aufgerafft, hatte in Berlin nur ein Architekt, *C. F. Schinkel*, auch an diesem Auf-

schwung Antheil genommen und in seinen Entwürfen zu den Fresken des Alten Museums zu Berlin das einzige Monumentalwerk geschaffen, dessen Berlin unter den in den ersten vier Jahrzehnten unseres Jahrhunderts zu Berlin entstandenen, als eines wahrhaft bedeutenden und epochemachenden im Gebiete der Malerei sich rühmen kann.

Dadurch, dass die Ausführung dieser grossartigen Schöpfung zum Theil misslungen ist, und sogar durch den Umstand, dass sie nach ihrer eigenthümlichen Art kaum vollkommen gelingen konnte, wird sie selbst keineswegs entwerthet. Wer die sechs grossen 1828—1833 in Gouache ausgeführten Blätter der Composition*) kennt, wird ihr die Stelle, welche derselben hier gegeben wird, als gerechtfertigt betrachten. Weit entfernt von kahlem formalem Classicismus erscheint auch hier der classische Stoff durchdrungen vom Hauche romantischer Empfindung, und wenn auch gelegentlich die Formgebung noch die Befangenheit der Anschauungen Goethe's im Gebiet der Malerei verräth und die energische Mächtigkeit der Cornelius'schen Gestalten, welche das bloss Gefällige verschmäht, vermissen lässt, so trägt doch das Ganze durchaus das Gepräge der genialsten Originalität und der Fähigkeit, einen grossen Gedanken auch entsprechend künstlerisch zu verkörpern. In der That entfaltet diese symbolische Geschichte des Kosmos unter dem Bilde der Entwicklung des Tages aus der Nacht wie der Jahreszeiten, welcher in sinniger Schönheit die Entwicklung der menschlichen Cultur vom Morgen bis zum Abend des Lebens gegenübergesetzt wird, eine Fülle und Tiefe der Empfindung, welche den gewaltigen Genius in jeder Gruppe verräth, und als ein Denkmal desselben von kaum geringerem Werthe erscheint, als im architektonischen Gebiete das Gebäude selbst, für welches es der universelle Künstler geschaffen hat.

Muss doch der Geschichtschreiber den Leser beinahe um Entschuldigung bitten, wenn er Schinkel's grossem Namen, dem in seiner Zeit unter den Berliner Künstlern nur der Rauch's beigesellt werden darf, jene anreiht, welche sonst als die Träger der Historienmalerei der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin erscheinen: vorab Wach und Begas, in zweiter Reihe Hensel, Herbig, Klöber und deren ältere Schüler. Denn von einer selbständigen oder gar bahnbrechenden Kraft ist bei keinem von den Genannten zu

*) Im Schinkel-Museum der Bauakademie zu Berlin befindlich.

reden, nicht einmal von einer bestimmten Richtung, welche der Thätigkeit der Schüler das Charakteristikum einer Schule hätte verleihen können, so dass die Anerkennung, welche ihnen gezollt werden kann, sich lediglich auf die ihrer relativen Tüchtigkeit und Geschicklichkeit beschränkt.

*Carl Wach*, geb. 1787 zu Berlin, Schüler des Professors C. Kretschmer, war in der alten Schule*) bereits zum Manne gereift, und hatte dann 1815 seine Vollendung im Atelier Gros' zu Paris gesucht. Kein Wunder, dass der Eindruck, welchen die römische Genossenschaft 1817—1819 in der Tiberstadt auf ihn machte, nicht mehr durchgreifend sein konnte, da in technischem und formalem Betrachte, worauf Wach's Streben zunächst gerichtet war, in dem Cornelius'schen Kreise in der That wenig zu holen war. Noch mehr präoccupirt und überdiess minder begabt als sein gleichzeitig in Rom lebender Landsmann W. Schadow hatte er sich zu einem radicalen Bruche mit der Tradition noch weniger entschliessen können. Was er von den Klosterbrüdern gewann, war die Sorgfalt, die sich jedoch zur Peinlichkeit entwickelte. Er liess es sich zwar nicht verdriessen, den Werken der Präraphaeliten einige Aufmerksamkeit zu schenken; allein da es ihm unmöglich war, sie zu studiren, so begnügte er sich, sie zu copiren. Auch bei dem Bilde »der Heiland unter den Jüngern«**), bei welchem ihm Mazolino's »Christus unter den Pharisäern« zum Vorbild diente, war es ihm nur darum zu thun, dessen Tiefe und Kraft des Colorits zu erreichen. Dafür schloss er sich enger an Raphael, dessen Formgebung und Colorit er sich in hohem Grade anzueignen wusste. War es ihm doch gelungen, in Florenz den Ezechiel Raphaels so täuschend zu copiren, dass der Grossherzog das Original anketten liess, um bedenkliche Folgen einer Verwechselung zu verhindern. Man mochte sich dabei an A. del Sarto erinnern***) und als Wach 1819 nach Berlin zurückkehrte, war sein Ruf und in gewissem Grade verdientes Ansehen so begründet, dass

*) Diese bezeugt sein Christus mit S. Johannes und Matthaeus für das k. Landgut Parez. Andere Werke dieser Zeit finden sich im Kunstblatt 1823 S. 97 verzeichnet.

**) Nach einer in Rom gefertigten Skizze 1828 für Raczynski (Gallerie Nr. 8) ausgeführt.

***) Vasari, Leben der Maler. D. A. III. Theil, I. Abth. S. 429.

sich sofort sein Atelier mit Schülern füllte und tonangebend für die Berliner Schule ward. Es blieb auch so bis fast an seinen Tod (1845), wenn auch die talentvollere Kunstjugend sich mehr zu W. Schadow hingezogen fühlte, und diesem selbst, wie im vorigen Capitel dargestellt worden ist, an den Rhein nachfolgte.

Als seine zwei bedeutendsten Werke sind »die Madonna im trono«*) und die drei himmlischen Tugenden**) zu betrachten. In beiden ist das Studium der italienischen Cinquecentisten unverkennbar, im zweiten Raphael vielfach reproducirt. Es ist unmöglich, sich dem befriedigenden Eindrucke dieser Werke zu entziehen, des warmen Colorits und der gründlichen Vollendung bis in's Beiwerk (Architektur der Thronädicule, Guirlanden u. s. w.) am ersteren, wie des raphaelischen Habitus des allegorischen Gemäldes in der Werder'schen Kirche; aber es ist mehr der Eindruck einer vortrefflichen Nachahmung als der originaler Erfindung und eigenen Schaffens. Hervorstechend ist vielleicht nur die geschickte Technik und namentlich das architektonische Talent, das sich in dem Rhythmus der Composition und in dem symmetrischen Reichthum des Ornamentalen äussert, das mit dem Oel- und Staffeleigemälde eigentlich im Widerspruche steht. Wenn W. Schadow's Bonmot, dass der Marmor, der in der Nachbarschaft bearbeitet wurde (Rauch und Tieck's Werkstatt befand sich nemlich neben Wach's Atelier im sogen. Lagerhause) Kälte über die Erfindungen Wach's verbreitet habe, gewiss nicht auf die plastische Tendenz Wach's ausgedehnt werden darf, so passt die sonst hinkende Vergleichung der drei damaligen Malerschulen zu Düsseldorf, München und Berlin als der malerischen, plastischen und architektonischen wenigstens ganz auf das persönliche Verhältniss Wach's zu den Häuptern der beiden anderen Akademien.

---

*) (1827.) Von der Stadt Berlin der Prinzessin Louise von Preussen bei ihrer Vermählung mit Prinz Friedrich von den Niederlanden geschenkt. — In kleiner gleichzeitiger Wiederholung in der Berliner Nationalgallerie (Nr. 247). Die Naturstudie zum Kopf der Madonna bei Raczynski (Nr. 29). Nach einem in Rom gefertigten Carton „das wiedervereinigte Christenthum", von ihm „la belle Alliance" genannt, auf welchem S. Augustinus, S. Georgius, S. Chrysostomus und Luther als Repräsentanten der Confessionen der Madonna zur Seite stehen.

**) (1830.) In der Werder'schen Kirche zu Berlin, gest. v. J. Thäter im Raczynski'schen Kupferhefte.

Von seinen übrigen grösseren Werken entziehen sich seine Musen am Plafond des Berliner Schauspielhauses*) durch ihre Entfernung vom Beschauer und die zwei Gemälde in der evangelischen Peter-Paul-Kirche zu Moskau**) durch ihren Ort der Beurtheilung. Seine Cartons zu den Glasgemälden von Marienburg werden gerühmt. Die Psyche als Kranzwinderin von Amor bedrängt***), scheint indess der Blumen wegen gemalt zu sein, indem das Beiwerk sogar überwiegt. Auch hier vermag die liebevolle Durchführung den Mangel an Phantasie und eigenem Formensinn, wie den Eindruck des Angelernten nicht vergessen zu lassen. Recht tüchtig sind endlich die Bildnisse, wenn auch nicht unmittelbar und lebendig genug, wie das in Costüm und Stellung an Raphaels Johanna von Arragonien gemahnende Bildniss der Gräfin Raczynski†), oder das Porträt des Ministers von Schön††). Begreiflich ist, dass seine correkte Hand in der Zeichnung, sein Anlehnen an mustergiltige Vorbilder und seine vorwiegend technische und formale Richtung ihn wie seinen Genossen W. Schadow ganz besonders zum Vorstand einer Akademie geeignet machten, obwohl er selbst deren Einrichtung tadelte und nach französischem Muster auf Atelierbildung hielt. Ebenso sicher aber ist es, dass bei seinem rückwärts gerichteten Blicke und dem Hemmniss, das immer im extrem Regelrechten liegt, wahrhaft grosse Künstlererscheinungen durch ihn nicht gefördert werden konnten, wie denn auch unter den nahezu hundert Schülern, die aus seinem Atelier hervorgegangen sind, keiner sich zum Meister ersten Ranges erschwungen hat.

Neben Wach stellte sich seit dem Abgange W. Schadow's nach Düsseldorf als Künstler gleichen Ranges, wenn auch in wesentlich verschiedener Richtung *Carl J. Begas*, dessen früherer Entwicklungsgang schon in dem Abschnitte über die Romantiker (S. 269) in Betracht gezogen werden musste. An Unselbständigkeit Wach ähnlich war er übrigens wandelbarer als jener und lenkte, nachdem er bereits drei Entwicklungsphasen, die Davidische seiner französischen

---

*) (1820.) Gest. v. Caspar.

**) (1822.) Auferstehung und Abendmahl, beschrieben im Kunstblatt 1823. S. 99 fg.

***) (1834.) Nationalgallerie zu Berlin. Nr. 248.

†) (1827.) In der Raczynskigallerie zu Berlin. Nr. 56.

††) In ganzer Figur. Stadtmuseum zu Königsberg.

Schule, die altdeutsch-romantische seit seiner Einsicht in die Boisserée-Sammlung und die altitalienisch-romantische seit seinem Aufenthalt in Italien durchgemacht hatte, nach seiner Rückkehr in die Weise der W. Schadow'schen Schule ein. Zunächst als religiöser Maler, indem er in seiner »Bergpredigt« *), in der »Transfiguration« **), in der »Weissagung des Untergangs von Jerusalem« ***), in »Christus am Oelberge« †), »Kommet alle zu mir« ††), »Adam und Eva vor dem erschlagenen Abel«, »Verrath des Herrn« †††) u. s. w. deutlich zeigte, wie er mehr von seinen Modellen beherrscht wurde, als er sie seinen Compositionen unterzuordnen verstand. Dasselbe ungehörige Uebergewicht des Modells, dessen secundäre und mittelbare Benützung zur Ausführung der Künstler nie ungestraft unterlassen, aber auch nicht ungestraft in seinen Compositionen dominiren lassen wird, äussert sich auch in seinen romantischen Schöpfungen, welche sich gegenständlich auf's engste an das Stoffgebiet der Düsseldorfer anschliessen. So die »zwei Mädchen auf dem Berge« *†) nach Uhland, »Lureley« **†), »Kaiser Heinrich IV. zu Canossa« ***†) und »ein alter melancholischer König, welcher dem Lautenspiel eines Pagen lauscht« †*), (eine an Lessings trauerndes Königspaar erinnernde Uebertragung von Saul und David in's romantische Gebiet.) Hieher gehört auch das durch zahlreiche Nachbildungen, selbst in Lithophanie, sehr populär gewordene Bild »die Mohrenwäsche ††*). Wäre Begas' Farbe nicht so schwer und dunkel, so könnte man ihn in den letzten Jahrzehnten seines Lebens († 1855), als einen Berliner Vorposten der Düsseldorfer Richtung bezeichnen. Durch

*) (1831.) Für Frln. Eveline von Waldenburg, anonymer Kupferstich bei Raczynski.

**) (1839.) Altarbild in der Kirche zu Krumöls in Schlesien.

***) (1840.) Im Besitz des deutschen Kaisers, lith. v. W. Schertle,

†) (1842.) Kirche zu Wolgast in Pommern.

††) 1844.) Kirche zu Landsberg a. d. Warte, gest. v. E. Eichens.

†††) Beide von (1848 und 1852) im Besitz des deutschen Kaisers.

*†) Von der Generalin Rauch erworben, lith. v. Dentzen.

**†) (1834.) Als Kunstvereinsgewinn zunächst in Besitz eines Herrn Kumel zu Hannover und dann an den König von Hannover gelangt, gest. v. Mandel, lith. v. Wildt und Tempeltei.

***†) (1836.) In Bethmann-Hollweg's Besitze zu Schloss Rheineck.

†*) Im städtischen Museum zu Königsberg.

††*) Gest. v. Lüderitz.

dieses technische Gebrechen erreichte er aber auch hier nicht, was er offenbar durch den Beifall, welchen die Düsseldorfer Beschickungen der Berliner Kunstausstellungen hervorriefen, gereizt, anstrebte. Dasselbe Gebrechen liess ihm ebenso im Bildniss nicht die Superiorität über Wach gewinnen, die er sonst durch grössere Naturwahrheit und Unmittelbarkeit, wie auch durch grosse Virtuosität im à la prima-Malen (das Porträt Thorwaldsen's*) soll an einem Tage fertig hergestellt worden sein) beanspruchen konnte.

Ist C. Begas durch seinen viermaligen entschiedenen Richtungswechsel eine charakteristische kunstgeschichtliche Erscheinung, so bleibt *W. Hensel*, geb. 1794 zu Trebbin † 1861 in Berlin, stets in ungewisser Schwebe zwischen seinen Vorbildern, wie zwischen der alten Schule und der neueren Richtung. Wie er in seiner Jugend zwischen dem Berufe eines Bergmannes, dann in der Kunst zwischen Dichter und Maler geschwankt hatte, so konnte er auch, nachdem er wie Wach 1813—1815 als Offizier gedient, sich nicht zu irgend einer Schule entschliessen, sondern ging seinen eigenen Weg oder vielmehr einen Schlangenweg zwischen verschiedenen Richtungen. Nachdem er mit Kolbe, Dähling, Klöber, Völcker, Schumann und Stürmer 1821 im Berliner Schauspielhause gemalt, machte er sich 1822 selbständig bekannt durch die Zeichnungen der Costümbilder aus einem Lalla Rookh vorstellenden Hoffeste. Das Copiren der Transfiguration Raphaels für die Schlosskapelle zu Charlottenburg gab dann seinen folgenden religiösen Bildern einigen raphaelesken Zuschnitt, wie ihn seine »Samariterin«**) und sein bedeutendstes Bild »Christus vor Pilatus«***) erkennen lassen. Der Erfolg der Düsseldorfer auf den Berliner Ausstellungen und der Glaube, dass dieser vorwiegend in der Stoffwahl seinen Grund habe, scheint dann auch ihn wie Begas zu Darstellungen, wie der »Reigen Mirjam's nach dem Durchzug durch das rothe Meer« (1836) oder »Israelitische Hirtin in Gosen leierspielend« (1839) veranlasst zu haben. Was jedoch die Stoffwahl vermag, zeigte ihm vielmehr ein Genrebild, welches die in den zwanziger Jahren berühmte Schönheit von Albano,

---

*) (1841.) Gallerie Raczynski in Berlin. (Nr. 145.)

**) (1828.) Im Schloss zu Berlin, lith. v. Oldermann und Tempeltei.

***) (1834.) In der Garnisonskirche zu Berlin. Umrissstich im Raczynski'schen Kupferhefte.

Vittoria Caldoni, darstellte, wie sie am Brunnen ihren Freundinnen den (übrigens nicht befolgten) Entschluss mittheilte, in ein Kloster zu gehen, ein Werk, welches seines Inhalts wegen viel von sich sprechen machte. Begehrt jedoch ward in Berlin nur das Porträt, welches denn auch den zum Hofmaler erhobenen Künstler, der nicht weniger als 400 Bildnisse hinterliess, zuletzt fast ausschliessend beschäftigte.

Eine seltsame Erscheinung war *A. v. Klöber*, geb. 1793 zu Breslau † 1864, welchen die zufällige Gelegenheit, einen Correggio zu copiren, zum Correggianer gemacht hatte, so dass ihn selbst monumentale Aufträge im Schauspielhause zu Berlin, in der Schlosskirche zu Wittenberg, in der Schlosskapelle zu Berlin und im Marmorpalais bei Potsdam*) nicht mehr aus dem Bann seines grossen Vorbildes zu bringen vermochten. Obwohl er hiebei über gewisse Aeusserlichkeiten nicht hinausging, so erscheinen seine Arbeiten immer noch erfreulicher, als die Werke seines durch eine zahlreich besuchte Schule ausgezeichneten Collegen an der Berliner Akademie, des Professors *W. Herbig*, geb. 1787 zu Potsdam, welcher völlig unberührt von seinem Stoff, einem Schlachtbild, wie die Schlacht von Culm und andere Kriegsscenen, die drei Grazien folgen lassen konnte, gleich fähig zu Allem, vom Kirchen- und Geschichtsbilde bis zum kleinsten Genre, aber auch in Allem gleich unbedeutend. Von den übrigen selbständigen Künstlern ragt *Ed. Magnus*, geb. 1808, mit seinen bedeutenderen Werken bereits in die coloristische Periode hinüber.

Aus den hundert Schülern Wach's haben abgesehen von denjenigen, welche später zu W. Schadow überlaufend erst in Düsseldorf sich einen Namen machten, oder von jenen, welche zu Gunsten der neuesten Richtung ihre Schule frühzeitig abgestreift haben, hier nur drei Anspruch auf Erwähnung, Däge, Henning und Hopfgarten. *Ed. Däge*, geb. 1805 zu Berlin, hatte schon in Wach's Atelier, welchem er 9 Jahre (— 1832) angehörte, seine Erfolge zum Theil im Gebiete des Genre oder wenigstens mit Darstellungen genreartigen Inhalts errungen. Zu den letzteren gehört seine »Erfindung der

---

*) Die letzteren Malereien, mythologischen Inhalts aus dem Kreise von Apoll, Venus, Bacchus, nebst den Schlaf- und Traumgottheiten 1847 entstanden, gehören übrigens zu den besten Monumentalarbeiten der Berliner Schule.

Malerei« *) und seine »Mutter mit Kind zum Altare flüchtend« **), beide in lebensgrossen Figuren. Die Schlosskirche zu Berlin, wie einige Säle des N. Museums in Berlin besitzen übrigens recht tüchtige Monumentalarbeiten des begabten Künstlers. Auch *A. Henning*, geb. 1809 zu Berlin, hatte sich, sobald er das Atelier Wach's nach neunjähriger Abhängigkeit verlassen, um seine Tour nach Italien zu machen (1833), statt in der Historienmalerei sich dort zu vervollkommnen, trotz längeren Aufenthalts zum Genre entschlossen, und wurde nur durch den Zufall, der ihm nach seiner Rückkehr im Neuen Museum Beschäftigung darbot, wieder zur Historienmalerei zurückgeführt, welche er indess im Niobidensaal recht lobenswerth vertrat. Nur *A. Hopfgarten* aus Berlin, geb. 1807, hatte bei seinem Aufenthalte in Rom 1827—1833 den Lockungen des romantischen Genre nicht zu viel Raum gegeben, obwohl auch sein Name sich weniger an seine biblischen und Altarbilder wie die Malereien in der Schlosskapelle und im N. Museum zu Berlin als an einige genreartige Werke, Campagnolen vor einem Madonnenbilde, Schwäne fütternde Mädchen, Schmückung einer Braut ***) u. s. w. knüpft. Berechnete Gewissenhaftigkeit, das Erbtheil seines Meisters und der etwas prosaische Grundton der ganzen Schule war auch ihm im Grossen wie im Kleinen eigen.

Von Begas' Schülern ist besonders *Ed. Holbein*, geb. 1807 zu Berlin, seinem Meister in manchen Werken zum Verwechseln ähnlich, und von denen Hensel's *C. L. Rosenfelder* aus Breslau geb. 1813 zu erwähnen. Der letztere, nachmals Direktor der Kunstakademie zu Königsberg, warf sich namentlich vom Drama ausgehend auf's Geschichtsbild. Wenn aber auch die Scene aus K. Johann von Shakespeare, die Blendung des Prinzen Arthur, eine Zierde der Ausstellung 1838 bildete, so war es vorzugsweise das Gefallen an der raffinirten Grässlichkeit der Situation, was dem Bilde den grossen Beifall erwarb, da es den Vergleich mit Hildebrandt's Kindern Edwards wenigstens in der Composition nicht im entferntesten aushält. Der bühnenmässige Anfang wirkte dann nachtheilig fort auf die folgenden rein historischen Darstellungen und verliehen denselben

*) (1832.) In den Besitz einer Frau Marheinecke gelangt.

**) (1834.) Von Hrn. Frick in Berlin erworben, gest. v. Eichens.

***) Lith. v. Funke.

ein unwahres Pathos, welches den fühlbaren Mangel an tieferem Gehalt und wahrer Empfindung nur ungenügend verhüllt.

Die zwei Jahrzehnte, welche seit Wach's Auftreten in Berlin vergangen waren, bilden im Gebiete der Malerei und vorab der Historienmalerei in der That eine Periode ruhmlosen Wirkens, welche zu dem herrlichen Aufschwunge, den Architektur und Plastik daselbst in dieser Periode nahmen, in auffallendem Gegensatze steht. Das regelmässige Erscheinen der Düsseldorfer Werke auf den Berliner Ausstellungen wirkte trotz der warmen Bewunderung, welche ihnen das Publikum zollte, und trotz des Verdrusses, den diese in Wach und Genossen erweckte, doch nicht einschneidend genug, weil die Richtungsähnlichkeit im Ganzen gross und ihre Tendenz doch überwiegend die technischer Bravour war. Da kam endlich beinahe gleichzeitig von den entlegensten Seiten her und zwar in den diametralsten Gegensätzen einstürmend ein neuer Anstoss: 1841 nemlich ward Cornelius nach Berlin berufen und 1842 gelangten einige Werke der Belgier de Bièfve und Gallait auf ihrem Triumphzug durch Deutschland nach Berlin. Die epochemachende Wirkung der letzteren fällt mit dem Beginn einer neuen Kunstanschauung in der Malerei zusammen und wird in dem folgenden und letzten Buche zur Darstellung gelangen, das Auftreten des Cornelius, welchem bald das seines grössten Schülers folgte, gehört dagegen noch in diese Entwicklungsperiode und bildet sogar deren glänzenden und freilich noch weit herabreichenden Abschluss, gewissermassen eine Verpflanzung der Münchener monumentalen Schule nach Berlin repräsentirend.

Das Bedürfniss nach Zuzug von Aussen zur Belebung der Historienmalerei und besonders der monumentalen Kunst war gerade damals in den Kreisen einsichtiger Kunstfreunde recht lebhaft empfunden worden. Graf Raczynski in Berlin hatte auf den ersten Blättern des III. Bandes seines Werkes über die moderne deutsche Kunst*), welche wohl nicht später als 1840 geschrieben sein können, auf die Nothwendigkeit solcher Berufungen hingewiesen und sie als eine Rettung für die Berliner Kunstzustände bezeichnet. Er konnte damals nicht wissen, dass gleichzeitig und zwar nicht auf die Initiative

*) A. C. Raczynski, Hist. de l'Art moderne en Allemagne, Tome III. Par. 1841. p. 12.

des Königs oder der Regierung, sondern auf Cornelius' Anerbieten hin Verhandlungen mit diesem gepflogen wurden, welche den Altmeister selbst nach Berlin führten. Der edle Graf hatte auch nicht auf Cornelius, den er nicht für erhältlich erachten mochte, sondern auf Kaulbach hingewiesen, »welchem etwa die Hunnenschlacht oder die Zerstörung von Jerusalem in einem der Säle der Universität oder Akademie al fresco auszuführen aufgetragen werden sollte«, ein Wunsch, der möglicherweise den kunstfreundlichen König Friedrich Wilhelm IV. zu der später wirklich erfolgten Berufung Kaulbach's für einen ähnlichen Zweck bestimmte. Der Austritt des Cornelius aus seinem Münchener Verbande und dessen Uebersiedlung nach Berlin war daher jedenfalls dem Könige wie den Kunstfreunden im höchsten Grade erwünscht, und selbst die Künstlerschaft der alten Schule, Wach voran, kamen dem Ankömmling eifersuchtslos entgegen und beugten vor seiner unbezweifelten Ueberlegenheit williger das Haupt, als vor der vom Publikum gehätschelten Schadow'schen Schule. Wach erwies sich sogar als Freund, übernahm willig die Vertretung des Meisters bei dessen Abwesenheit in ausgesprochener Unterordnung, so dass dessen Tod als ein »sehr schmerzlicher Verlust« Cornelius recht nahe ging. W. Hensel aber hielt in guten wie in bösen Zeiten als ein begeisterter Bewunderer an dem Meister und gab sich sogar alle Mühe, dem Könige wie dem Publikum den hohen Werth des seltenen Mannes recht bewusst zu machen und zu erhalten.

Glück und Gelegenheit, ja sogar der eigene Genius waren dagegen Cornelius' erstem Auftreten keineswegs hold*). So sehr König Friedrich Wilhelm IV., der eben den Thron bestiegen, dafür glühte für Berlin das zu werden, was König Ludwig I. für München, so war ihm doch schon der Anfang durch den Umstand ungemein erschwert worden, dass Schinkel, welcher der Grundpfeiler des monumentalen Aufschwungs Berlins war, und nach des Königs Absicht noch mehr werden sollte, wenige Monate nach Cornelius' Ankunft in Berlin starb. Der Auftrag, die Ausführung der Schinkelfresken in der Vorhalle des Alten Museums zu leiten, konnte Cornelius, der von Begierde nach eigener Thätigkeit brannte, unmöglich erfreulich

*) Die Literatur findet sich S. 229, dazu E. Förster, Peter v. Cornelius II. Band 1874.

sein, und wurde ihm um so unerquicklicher und der öffentlichen Stimmung gegenüber nachtheiliger, als die Malereien, zu welchen er als wirklich thätigen Stellvertreter seinen Freund C. Herrmann aus München berufen hatte, in manchem Betrachte misslangen. Sonst benutzte er die Pause in eigener monumentaler Thätigkeit zur Ausführung seines schon früher von dem Grafen Raczynski bestellten Oelbildes, »die Höllenfahrt Christi«*), in ebenfalls nicht glücklich gewählter Zeit und Weise. Es war für die Ludwigskirche nach dem ersten erweiterten Programme entworfen worden und eignete sich weniger zum Staffeleibilde als zur Wandmalerei in grösseren Dimensionen. Die Oelmalerei, nie des Meisters Stärke, war ihm nach zwanzigjähriger ausschliesslicher Carton- und Frescothätigkeit nicht geläufiger geworden. Die Farbenzusammenstellung ist unleugbar hart, und namentlich in den Gewändern finden sich selten die sich entsprechenden Licht- und Schattenfarben, wodurch das Colorit häufig etwas schillernd Unwahres erhält. Ferner lässt die Sorgfalt der Ausführung doch vielfach das spezielle Modellstudium vermissen, was in der Lapidarschrift und idealen Formverallgemeinerung des Fresco nicht blos weniger auffällt als im Oelbild, sondern sogar dort gerechtfertigt erscheint. Ebenso tritt hier die etwas gereckte Art und Geberde, welche an den Wandgemälden den Eindruck mächtiger Grossartigkeit steigert, unangenehm entgegen. Die Arme des Heilands erscheinen geradezu gespreizt; der Linienzug ist überhaupt nicht selten unschön, wie an den parallelen Armen bei den Männern, und der Ausdruck erscheint manchmal starr und outrirt. Ja, der unter allen Malern der Neuzeit unübertroffene Meister der Raumbenutzung erscheint nun selbst hierin schwach. Ohne Grund steht der Heiland zu weit zur Linken, und auch die Seitengruppen sind nicht an der ihnen nach dem architektonischen Gleichgewicht einer Composition zukommenden Stelle. Ich schreibe diese Beurtheilung beinahe wörtlich nach meinen vor dem Bilde und nach langer Betrachtung gemachten Notizen und finde nach dem mir gebliebenen Eindruck im Einzelnen nichts daran zu ändern. Doch ist mir völlig klar geworden, worin diese Gebrechen zumeist beruhen. Das Bild ist nemlich styllos: im Frescostyl gedacht und gezeichnet, wurde es in ungenügender Uebersetzung in Oel auf Leinwand übertragen. Die

*) Raczynskigallerie in Berlin. Nr. 1.

Ausdrucksform des Fresco- und Oelbildes aber ist so verschieden, wie die von Marmor und Bronze, so verschieden, wie sie sogar bei demselben Stoffe je nach der Behandlung wie z. B. in Guss, getriebener, gepresster Arbeit u. s. w. auftritt. Der Meister hatte sich eben in der Technik vergriffen und dadurch seinen Styl verwirrt. Man mag die Einseitigkeit tadeln, dass er den Oelstyl vernachlässigt hatte, noch mehr, dass er sich dennoch auf das ihm fremde Gebiet wagte; aber es war ein grosses Unrecht, nach dem Raczynski'schen Bilde den ganzen Künstler zu beurtheilen.

Gerechtfertigter war die öffentliche Missstimmung über die Entwürfe zu Tasso's befreitem Jerusalem, geschaffen als Grundlage für sechs lebende Tableaux, die bei einem Hoffeste im Carneval 1843 zur Darstellung kamen, in hohem Grade flüchtige, uncorrecte und wunderliche Concepte, deren Publication durch den Stich*) er unbedingt nicht und am wenigsten damals hätte gestatten sollen. Entwürfe zu Medaillen, welche der König von dem Meister verlangt und selbst die schönen Compositionen für den Silberschild, den der König als Pathengeschenk für den Prinzen von Wales an die Königin von England sandte**), konnten für die vorgenannten Leistungen um so weniger entschädigen, als man Anderes und Bedeutenderes, vor Allem Thätigkeit in seinem eigenen Gebiete von dem Maler gewärtigte.

Dass aber jene Leistungen nicht, wie Berlin meinte, einen Niedergang der Kunst Cornelius' bedeuteten, sollte er nun dem spröden Publikum zu zeigen Gelegenheit haben, als der König zur Verwirklichung seines Lieblingsgedankens, des neuen Berliner Dombaues mit Königsfriedhof, schritt. Unmittelbar nach Vollendung des Raczynski'schen Bildes war der Meister wieder nach Rom gegangen, das ihm nun in Folge der frostigen Haltung der nordischen Hauptstadt doppelt zur Heimath geworden war, um den Cyklus der Friedhofsgemälde dort zu entwerfen. Schon seit 1813 schwebte ihm das »christliche Epos«, dessen ausgedehntere Darstellung in der Ludwigskirche ihm

---

*) Die Originale im Besitze des Buchhändlers G. Reimer in Berlin; gest. v. Eichens, Berlin 1843. Reimer.

**) Die Umrisszeichnung, um ein reichverziertes Kreuz, im Rundfries Christi Einzug in Jerusalem, den Verrath des Judas, die Grablegung, die Auferstehung, das Pfingstfest, die Taufe durch die Jünger und endlich die Reise zur Taufe des Pathen darstellend, im Besitz des Prof. Dr. Hähnel in Dresden, gest. in 6 Blättern v. Hoffmann und Schubert.

verkümmert worden war, als das liebstgehegte Ideal von Aufgabe vor seiner Seele, und als er hoffte in S. Ludwig zu München eine solche Commedia Divina, für welche er sich stets als »ausersehen« geträumt, verwirklichen zu können, hatte er (1829) einen Brief voll Jubel an E. Linder geschrieben. Nun lag der Auftrag vor, und zwar in der Ausdehnung und in der cyklischen Form, welche seiner episch-dramatischen Natur vorzugsweise zusagend war, in der Gestalt in welcher Alles längst geistig vorgearbeitet war und die gleichsam nur des Pochens harrte, um aus den Tiefen seiner Phantasie hervorzutreten. So begreift sich denn auch die ausserordentliche Produktivität des sonst keineswegs leicht schaffenden Meisters, mit welcher er in einem Winter die Riesenaufgabe der Entwürfe zur Hälfte und nach seiner Rückkehr bis zum Frühjar 1845 fast ganz zu bewältigen vermochte*).

Grösseres hatte Cornelius vordem nicht geschaffen, ja man darf sagen, Grösseres ist von deutscher Künstlerhand überhaupt niemals hervorgebracht worden. Nur ein Splitterrichter kann hier sein Urtheil von proportionalen Gebrechen wie zu kleinen Köpfen oder zu gestreckten Gliedmassen abhängig machen, welche Gebrechen überdiess in der Ausführung im Carton fast gänzlich verschwanden; denn sonst ist das Werk nicht bloss tadellos, sondern sogar über alles Lob erhaben. Der Meister selbst fühlte seinen gewaltigen Fortschritt und sprach es aus, dass er erst mit diesem Werke die Kunst wahrhaft angefangen habe. Dieser Aufschwung erscheint jedoch keineswegs als ein Bruch mit seinem eigenen Wesen und seiner Entwicklung: es ist vielmehr nichts von seiner Eigenart, dem markigen Schwung seiner Bewegung und der entschiedenen Charakteristik preisgegeben, im Gegentheil alles diess noch gesteigert, aber geläutert und zwar von innen und von aussen. Von Innen durch den Umstand, dass er die Ideen zu dieser Schöpfung sein ganzes Künstlerleben hindurch in sich getragen und so lange in seiner Phantasie verarbeitet hatte, dass unter dem Hammer seines Geistes der sprühende Kern von allen Schlacken sich befreit hatte; von Aussen durch die in der Besonnenheit des beginnenden Greisenalters wiedergenossene Einwirkung von Michel Angelo's und Raphaels monumentalen Malereien

---

*) Im Museum zu Weimar, gest. v. J. Thäter, mit Text (von Brüggemann), Lpz. 1847. Wigand.

Roms. Er konnte sagen wie kein anderer, dass er sie bis in ihr innerstes Wesen verstanden habe. »Die höchsten Erhebungen der Seele knüpfen sich an diese Werke, und ihr Eindruck nimmt mit dem Alter nicht nur nicht ab, sondern wird immer geläuterter, inniger, tiefer, heiliger«, schrieb er an Brüggemann. Näher als vorher gehen ihm nun auch die Raphael'schen Sibyllen in S. Maria della Pace, deren Einwirkung in den »Werken der Barmherzigkeit« unverkennbar ist und das gewonnene Uebergewicht über die Michelangelesken Vorbilder der Sistina entschieden verrathen. Selbst dem Staffeleibilde des Urbinaten hatte er nun die früher ungekannte Madonneninnigkeit und Lieblichkeit, die zarte Majestät des Kindes abgelauscht, die nun mehrfach in mütterlichen Darstellungen wiederkehrt. Dazu hatte er kurz vorher eine nicht zu unterschätzende Bereicherung seiner Kunstanschauung gewonnen: Denn bei einem Besuch, welchen er 1841 seinem enthusiastischen Freunde Lord Manson in England abgestattet, hatte er die Raphael'schen Tapetencartons*) gesehen und damit einen Blick in die Werkstatt seines grossen Vorbildes gethan, wie er ihm vorher nicht in dem Maasse vergönnt gewesen war. Einigen, wenn auch geringeren Einfluss auf ihn mochten etwa früher auch die Schöpfungen der Ingres'schen Schule, welche er 1838 in Paris zu sehen Gelegenheit gehabt, wie auch die Besichtigung der Schätze des Louvre gehabt haben. Er war auf dem Höhenpunkt seiner Kunst angelangt.

Der Camposanto wurde als ein quadratisches Peristyl von 180' Länge an jeder Seite intendirt. Die architektonisch ungegliederten und nur von einigen Eingängen durchbrochenen, Wände sollten durchaus mit Fresken so geschmückt werden, dass immer je ein grösseres Gemäldefeld aus einer Hauptdarstellung, einem Lünettenbilde und einer schmalen Predella bestehend, mit je einem Gruppenbilde der »acht Seligkeiten« wechseln sollte, welches letztere plastisch gedacht sich von nischenartigem Hintergrunde abhob. Die Compartimente sollten dann von reichem Ornament umrahmt und durch dasselbe zu einem Ganzen verbunden werden, in welchem architektonischen, plastischen und malerischen Anforderungen durch den Pinsel allein genügt würde. Schon diese Anordnung muss als eine

*) Damals im Schloss Hamptoncourt, jetzt im South-Kensington-Museum zu London.

meisterlich gelungene bezeichnet werden. Ohne irgendwo aus der nothwendigen Unterordnung sich zu erheben, verräth das gediegene Ornament ein decoratives Talent des Meisters, wie es wohl selten wird gefunden werden, und die Füllungen der Pilaster und Bogenwinkel, die candelaberartigen Säulchen und besonders die Piedestale der Gruppen der »Seligkeiten« gehören zu den besten Schöpfungen dieser Art. Was die Gruppen selbst betrifft, so hätten sie nicht bloss die Münchener Bildhauer, sondern sogar, womit mehr gesagt ist als mit hundert Lobpreisungen, Rauch am liebsten gleich in Marmor ausgeführt, so gründlich verstanden offenbarten sich in ihnen die plastischen Bedingungen der Gruppenbildung trotz des hohen malerischen Reizes besonders der Frauengestalten. Die Entwürfe zu den eigentlichen Gemälden aber erhoben sich fast insgesammt wenigstens über die Wandbilder der Ludwigskirche, obwohl auch hier einige durch besondere Bedeutung hervorstrahlten, wie die Anbetung der Könige, die Trauer um den Leichnam Christi, die Ehebrecherin vor Christus, der barmherzige Samaritaner, die Erweckung des Jünglings von Nain, die Auferweckung des Lazarus, die Steinigung des Stephanus und die vier apokalyptischen Reiter. Wenn Cornelius während der Arbeit an Brüggemann schrieb: »Jeder Athemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe Seligkeit!« oder an Frln. Linder: »Ich habe in Rom das glücklichste Jahr meines Lebens verlebt. Nie habe ich mit solcher Wonne, ja Seligkeit gearbeitet ... Ich fühlte bis in die Gebeine die heiligste Nähe, wie sie denn so oft dem Unwürdigen naht« . . .*), so begreift man vor dem Werke diese Ueberschwenglichkeit.

Bereits waren einzelne Entwürfe auch in Cartons übertragen, dazu die Grundmauern des Campo santo theilweise zu den Wänden emporgestiegen, welche die Gemälde selbt aufnehmen sollten, da störten die politischen Stürme der Jahre 1848 und 1849, wie es anfangs schien, vorläufig das Projekt. Doch nachdem diese verbraust waren, wurde die Sistirung nicht aufgehoben, und während die Malereien im Treppenhause des Neuen Museums ununterbrochen weitergediehen, vergingen einige Jahre mit den unerquicklichsten Erörterungen über die Art und Weise der Fortsetzung. Cornelius

*) Briefe vom 16. Dez. 1843 und vom 8. Juni 1844 (Förster a. a. O. II. S. 234 und S. 249).

war unpopulär, noch mehr aber Dombau und Camposanto selbst. Hätte Schinkel noch seine Hand an das Werk legen können, so würde es wahrscheinlich zur Ausführung gediehen sein; die architektonischen Ideen des Königs hätten nur durch dessen geniale Vermittlung auch der Bevölkerung entsprechend gemacht werden können. Wenn aber ein hochstehender Offizier hinwarf: »dies Projekt wird nicht ausgeführt, weil es in Berlin (in dieser Weise) unausführbar ist« *), so war diess wirklich im Sinne Berlins gesprochen. Der König selbst war unsicher geworden. Ohne die Camposantoarbeiten weiter zu fördern, für welche sogar die Zahlungen an den Meister eingestellt blieben, drängte er vielmehr den Künstler zu einem neuen Entwurfe, zu welchem er allerdings schon 1845 den Auftrag gegeben hatte, nemlich zu einem colossalen Apsisbilde für den beabsichtigten Dom. Das neue Werk wurde begonnen, als in Berlin bereits das zweite Modell des Dombaus (Stüler) in der öffentlichen Meinung verworfen worden war. Cornelius selbst hatte sich für diese Aufgabe nicht begeistern können, so dass seit dem ersten Auftrage eine Reihe von Jahren hingegangen war, ohne dass er darum die Arbeit am Camposanto-Cyklus unterbrochen hätte. Erst der bestimmt ausgesprochene Wille des Königs und die von demselben erlangten aber ungünstig aufgenommenen Entwürfe von Veit und Steinle, welche den Meister zum Wettkampfe herausforderten, hatten ihn zur Inangriffnahme bestimmt. Der vom Könige gegebene Gegenstand, »die Erwartung des Weltgerichts« wiederholte jedoch wenigstens theilweise zu sehr den Inhalt des Hauptgemäldes der Ludwigskirche und hatte überhaupt zu viel künstlerisch Unglückliches, als dass Cornelius über das Gefühl des Oktroirten hinauskommen konnte. Wenn er daher auch an den König schrieb: »Je mehr ich mich in den Gegenstand vertiefe, desto mehr wächst Begeisterung und Drang ihn zu Tage zu fördern«, so fühlte er doch selbst bei der Arbeit ausgesprochenermassen das Uebergewicht der Reflexion des Alters.

Cornelius war zum Entwurfe der riesigen Composition im Frühling 1853 wieder nach Rom gegangen; mit welcher Unfreudigkeit er aber das Werk schuf, davon legt der Umstand Zeugniss ab, dass er während der Herstellung lieber als sonst nach Nebenarbeiten griff, die seiner dramatischen Neigung mehr entsprachen. So entstand

*) Förster a. a. O. II. Band S. 305.

damals u. A. die Tuschzeichnung »Hagen den Nibelungenschatz in den Rhein versenkend«*) und »die nachtwandelnde Lady Macbeth«**). Erst im März 1856 sandte er die Deckfarben-Aquarelle***) an den König, welcher darüber wie auch ein Theil des Publikums höchlich befriedigt schien. Ob es aber ein grosses Unglück war, dass die Ausführung unterblieb, ist trotz grosser compositioneller wie Detailschönheiten schwer zu sagen; jedenfalls sind die Bedenken gegründet, die dem Gegenstande gegenüber selbst von den entschiedensten Verehrern des Meisters geäussert worden sind; ja es dürfte sogar bezweifelt werden, ob der Meister »daraus gemacht hat, was zu machen war«. Indess hatte die Freude des Königs über das Werk wenigstens die Folge, dass die Sistirung der Arbeiten für den Friedhof wieder aufgehoben wurde, zwar zu spät für die Intentionen des Königs, da dessen Krankheit sich bald so hoffnungslos gestaltet hatte, dass die Regentschaft des Prinzen von Preussen angeordnet werden musste, doch nicht ohne dem Künstler noch einige Jahre wenigstens die Hoffnung auf die Ausführung zu gewähren. Ja der Prinzregent hatte den Meister sogar noch an die Spitze der Akademie berufen und sich für die Camposantoarbeiten so lebhaft interessirt, dass die Wiederaufnahme des Baues und der Beginn der Malereien in demselben unter provisorischen Schutzmitteln zweifellos erschienen. Doch die politischen Bewegungen Europas seit der Einigung Italiens hatten bis zu Cornelius' verzögerter Rückkehr des Regenten Aufmerksamkeit ganz auf die politisch-kriegerischen Angelegenheiten Preussens und Deutschlands concentrirt. Ueberdiess war mit dem Rücktritt Bethmann-Hollweg's, welcher als Cultusminister wahrhaft freundschaftlich des Meisters Interessen vertreten hatte, der einflussreichste Vermittler ausgeschieden. Als Cornelius 1862 in Berlin ankam, stand es bereits fest, dass an die Ausführung des Werkes und die Erfüllung der Zusagen des abgetretenen Ministers vorerst nicht gedacht werden könne, und das Publikum, das die ein Jahr vorher

*) Für das Rheinlandalbum, Geschenk für den Prinzen von Preussen, jetzigen deutschen Kaiser anlässlich der silbernen Hochzeitfeier, z. Z. im Schloss Coblenz, in Oelfarbe lasirt 1859 für Consul Wagener (Nationalgallerie in Berlin Nr. 38).

**) Von dem vormaligen Besitzer F. Bruckmann in München an das grossh. Museum zu Weimar geschenkt, gest. v. Burger.

***) 5' 5" hoch, 4' 8" breit, harrt seiner Aufstellung in der Nationalgallerie.

ausgestellten Cartons mit wahrer Begeisterung aufgenommen hatte, war neuerdings erkaltet. Fast vereinsamt schuf er noch fünf Jahre an den Camposantobildern, bis am 6. März 1867 ohne vorausgegangene Krankheit ein sanfter Tod den kampfmüden Kunstheros hinwegnahm.

Von den Camposantocartons kamen von den kleinen Predellenbildern abgesehen in zwanzigjähriger Arbeit noch zur Vollendung: die vier apokalyptischen Reiter und die sieben Engel mit den Schalen des Zornes, die Ankunft des neuen Jerusalem und die Fesselung des Satan, die Auferstehung am jüngsten Tage und Gott auf den vier evangelischen Symbolen, der Sturz Babels und der Herr der Ernte*), ferner die Einzelbilder, Christus nach der Auferstehung im Kreise der Jünger giebt sich dem ungläubigen Thomas zu erkennen und die Ausgiessung des h. Geistes. Die Composition der Trauer um den Leichnam Christi malte der Künstler auf englische Privatbestellung in Tempera**). Von den Gruppen der Seligkeiten kam nur der Carton »der nach Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden«***) zur Ausführung. Die übrigen seit des Künstlers Uebersiedlung nach Berlin entstandenen Entwürfe sind mit Ausschluss der Zeichnungen für Medaillen und der bereits genannten noch folgende: Sieben Cartons zu Glasgemälden für drei Fenster der Domgruft zu Schwerin†), acht Heiligenfiguren††), Krönung Mariä†††), die h. Elisabeth von

---

*) Die aufgezählten vier Paare stehen derart in Verbindung, dass die zweitgenannten Darstellungen als segmentförmige Lunettenbilder über die erstgenannten Hauptbilder gesetzt sind.

**) An den Namen des Besitzers, der das Bild in Rom erwarb, vermochte sich Cornelius selbst nicht mehr zu erinnern; der Carton befindet sich im Besitz seines Schwiegersohnes des Conte Marcelli zu Cagli.

***) Etwas kleiner als der Carton 1851 für den Gr. Raczynski in Oel ausgeführt (R. Gall. Nr. 4). Dass das Bild coloristisch „bedeutend besser" (Cornelius' eigene Worte) als die obenerwähnte „Vorhölle" bei Raczynski ist unzweifelhaft und wohl nicht lediglich der Untermalung F. Schubert's zuzuschreiben.

†) (1843 und 1844) ausgeführt v. E. Gillmeister in Schwerin.

††) (1850 oder 1851.) Sieben davon (Umrisszeichnungen) im Besitz des Grafen Marcelli; sie dienten Prof. Lengerich zur Ausmalung der neuen Schlosskapelle zu Berlin.

†††) (1851.) Für das König-Ludwig-Album, jetzt im k. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu München, gest. v. Thäter.

Thüringen*), Petrus und der Zauberer Simon in Samaria**), Faust und Gretchen im Garten***) und Heilung der blutflüssigen Frau (Luc. VIII. 41. fg.)†).

Für die Beurtheilung des Meisters haben indess diese Nebenarbeiten wenig Werth, ja sie vermöchten dieselben eher zu trüben. Denn nur in den grössten Aufgaben kamen die mächtigen Schwingen seines Genius ganz zur Entfaltung. Kleines, ja selbst Grosses, wenn es vereinzelt dastehen sollte, vermochte ihn nicht genügend anzuregen. Denn die reine Formfreude, welche den Grundzug des Wesens seines grossen Schülers und Rivalen ausmachte oder das Düsseldorfische System, den Gegenstand gleichsam nur als Vorwand formalen Schaffens zu behandeln, war ihm nicht blos fremd, sondern er verhielt sich dagegen beinahe feindlich. Idealist im vollsten Sinne des Wortes, dem es blos auf die künstlerische Verkörperung seiner supranaturalistischen Ideen ankam, betrachtete er die Form lediglich als die knechtische Trägerin seiner Gedanken, deren Naturwirklichkeit er nur nebenher in Betracht zog. Ebenso antipathisch wie die naturalistische Farbe war ihm daher das Naturstudium nach dem Modell, und es scheint, dass seine letzten Werke fast ganz ohne dasselbe entstanden sind. Dass eine solche Vernachlässigung der Natur nicht ungestraft bleiben konnte, ist selbstverständlich. Denn wenn auch die Behauptung von Mangel an anatomischen Kenntnissen absurd ist, so ist doch unleugbar, dass des Meisters Formgedächtniss nicht selten schwach erscheint, und dass die häufigen, beinahe unglaublichen Verzeichnungen, die dem formalgestimmten Betrachter in hohem Grade widerwärtig sein müssen, leicht zu vermeiden gewesen wären, wenn er bei der Ausführung seiner Entwürfe die Natur gründlicher hätte zu Rathe ziehen wollen. Wer das Modell kennt, wird indess begreifen können, wie es dem idealen Wesen des Meisters widerstrebte, seine erhabenen Vorstellungen durch dasselbe erniedrigen und ephemerisiren zu lassen. Dem grossen Publikum aber, das in der Kunst eine angenehme Illusion sucht, wird es nicht zu

*) (1852.) Tuschzeichnung im Besitz der Fürstin Hohenlohe in Wien, auf Holz gezeichnet v. J. Schnorr, geschnitten v. Gaber.

**) (1852.) Tuschzeichnung, im Besitz der Generalin Radowitz in Berlin.

***) (1859.) Tuschzeichnung, im Besitz des Dr. Erhardt in Rom.

†) (1860.) Im Besitz der Wittwe des Meisters, nunmehrigen Sgra Bajardi in Urbino.

verargen sein, wenn es sich dem Meister abwandte, den es nicht verstand.

Es konnte diess in Berlin um so leichter geschehen, als gleichzeitig ein anderer Meister daselbst aufgetreten war, der durch sein eminentes und umfassendes Talent sich alle Gemüther wie im Sturm eroberte, *W. Kaulbach**). Er war nach Vollendung der »Zerstörung von Jerusalem« 1847 nach Berlin gegangen, um den schon einige Jahre früher erhaltenen Auftrag auszuführen, das grossartige Treppenhaus des Neuen Museums mit Wandgemälden zu zieren. Der Meister hatte in den beiden grossen Compositionen, die er in München geschaffen, in der Hunnenschlacht und der Zerstörung Jerusalems seinen Styl zur vollsten Reife entwickelt, freilich in einer Weise, in welcher Cornelius, der die Bedeutung des Schülers niemals verkennen konnte, doch den entschiedensten Abfall von seiner Lehre sehen musste. An die Stelle der christlichen Anschauung, wie sie den Altmeister beherrschte, war eine heidnische, hellenische, an die Stelle der supranaturalistischen Quelle, welche sich kaum bis zum Menschlichen herabliess, umgekehrt die Vergötterung des rein Menschlichen, an die Stelle des göttlichen Geistes und der Offenbarung der Weltgeist, der Geist der Geschichte getreten. Cornelius vertrat einen Standpunkt, der in Berlin, wo das positive Christenthum nur mehr einen kleinen, wenn auch erlesenen Kreis von Verehrern zählte, überwunden schien; Kaulbach dagegen hatte sich dem Panier des modernen Geistes angeschlossen, welches von der Wissenschaft getragen nicht blos dessen berufene Vertreter, sondern auch die Masse des Publikums um sich versammelte.

Dazu kam aber noch ein Umstand, welcher den Vorzug, den man Kaulbach vor Cornelius gab, in gewissem Sinne rechtfertigte. Da die Kunst um ihrer selbst willen da ist und in ihrer Erscheinung Ursache und Zweck darbieten soll, so erfüllt nothwendig jenes Werk ihre Aufgabe nur unvollkommen, dessen Erscheinung hinter dem geistigen Gehalte nach irgend einer Seite zurückbleibt. Denn diese Erscheinung muss nicht blos bedeutend, wahr und tief, sondern sie muss auch formal schön sein, da sie in der Form auftritt. Es

---

*) Fr. Eggers. Die Arbeiten Kaulbach's im Neuen Museum in Berlin. Deutsches Kunstblatt 1850. Nr. 44. 45. 93. 1851. Nr. 42. 43. 44. 1852. Nr. 31. 32. 35. 42. Regnet, Münchener Künstlerbilder I. S. 227 fg.

kann nun keinem Zweifel unterliegen, dass Kaulbach in Hinsicht auf formale Schönheit seinem Lehrer überlegen war, und ihr bis zu dem Grade huldigte, dass er, wenn zwischen formaler und innerer namentlich ethischer Schönheit zu wählen war, lieber die letztere als die erstere preisgab. Wie jenem die Psyche, so waren Kaulbach die Grazien unbedingt und selbst bis zum Missbrauch hold. Die strenge und fast ascetische Weise, die Cornelius' keusche Kunst von seinen römischen Anfängen an beherrschte, und welche den Berlinern als knöchern und hartgesottenes Muskelwerk erschien, bildete daher zu dem Kaulbach'schen Cult des Fleisches in seiner blühendsten Schönheit bis zum verführerisch Sinnlichen einen Contrast, den man sich kaum grösser denken kann. Aber nicht blos die Sinne wurden überwältigt, auch der Geist erhielt seinen reichen Antheil. Freier als Cornelius der Offenbarung Dichtung und Tradition gegenüber sein konnte, gestaltete Kaulbach's Phantasie die Entwürfe, unterstützt von einer Belesenheit und von einer Kenntniss des Beiwerks, welche ihn als einen der fleissigsten Männer der ganzen Kunstgeschichte doppelt schätzenswerth macht. Form- und Schaffensfreude verbanden sich in ihm zu einer harmonischen Thätigkeit, welche auch der materiellen Triebfedern nicht bedurft hätte, um Herrliches zu schaffen. Und wer die Wirkung der letzteren auf den Meister (vielleicht nicht ohne Neid) nicht entschuldigen kann, der hat es nie nöthig gehabt oder versucht oder ermöglicht, sich aus dem Dunkel von Armuth und Drangsal zu äusserem Glücke zu erschwingen.

Ob der grossartige Auftrag durch die schon erwähnte Aeusserung Raczynski's veranlasst worden, oder ob er aus dem Wunsche des Königs von Preussen, die »Zerstörung von Jerusalem« zu besitzen, entsprungen sei, oder ob beides zusammengewirkt, wird nicht mehr zu sichern sein; gewiss ist, dass Kaulbach dem Wunsche des Königs gegenüber erklärte, dass er lieber wieder etwas Neues herstellen würde,, statt das Jerusalemsbild zu wiederholen. Es sollte beides geschehen. Die grossen welthistorischen Ereignisse, welche der »Fall Jerusalems« als das Ende des alten Bundes, und die »Hunnenschlacht« als ein Akt der Völkerwanderung und des Unterganges des Römerthums darstellte, leiteten von selbst auf den Gedanken von culturgeschichtlichen Epochenbildern. Das Programm war nicht von vorneherein endgültig festgestellt, und wenn auch ausser der Wiederholung der beiden

genannten Compositionen der »Fall Babel's«, »Homer und die Griechen« und die schon früher skizzirten »Kreuzfahrer« bald widerspruchslos zur Ausführung beschlossen waren, entspann sich doch über den Gegenstand der sechsten und letzten Composition, das Zeitalter der Reformation, eine länger dauernde Controverse.

Sechszehn Sommer, von 1847—1863, wurden durch das umfängliche Werk in Anspruch genommen, nicht zu viel, wenn man sie mit den zwanzig Jahren vergleicht, welche Cornelius' Herstellung der Cartons zur Hälfte des Camposantocyclus erforderten, und bedenkt, dass die symbolischen Einzelfiguren, Pilasterverzierungen, der Kinderfries u. s. w. die Arbeit nahezu verdoppelte. Von den Hauptgemälden war der Fall von Babel zuerst begonnen und schon 1848 vollendet worden. Natürlich konnte hier nur an eine symbolische Darstellung des Auszugs der Stämme Noah's, der Semiten, Hamiten und Japhetiden als der Verbreiter der Racen über die Erde gedacht werden, und diese Aufgabe erscheint treffend gelöst. Der Künstler, welcher frühzeitig psychologische Typen cultivirt hatte, erfreute sich auf einige Zeit besonders an dem Versuche Racentypen zu klarer Darstellung zu bringen, wie die Entwürfe zu einer unausgeführten Löwenjagd, namentlich aber die Hunnenschlacht zeigen. Das Bild bot nun reiche Gelegenheit die Gegensätze gleichsam zu confrontiren und man wird schwerlich irren, wenn man diese Absicht als hauptsächlich maassgebend für die Wahl des Gegenstandes bezeichnet. Während aber der Künstler in der Darstellung der älteren Hamiten beinahe bis zur Carricatur characterisirt, erscheint in den jugendlichen und weiblichen Gestalten eine Fülle von Schönheit, die an Werth dadurch keineswegs verliert, dass diese aus keinem absoluten, sondern aus einem bestimmten Racenideale entwickelt ist, ohne, was hier so nahe lag, in individuelle und Modell-Erscheinung zu verfallen. In absoluter oder richtiger hellenischer Idealschönheit schwelgt förmlich das zweite (drittausgeführte) Hauptbild »die Blüthe Griechenlands«. Obwohl Culturbild im Allgemeinen, so handelt es sich hier vorab um das Schöne in Natur und Kunst, nicht um Wahres und Gutes. Ist daher auch das ganze Wesen des Griechenthums nicht so erschöpft, wie es der Ethiker verlangen würde, so ist doch das Griechenthum nach seiner Hauptseite charakterisirt; denn so bezeichnende Gestalten auch ein Perikles und Alkibiades, ein Platon oder Aristoteles für das politische und geistige Leben der Nation sind,

so steht doch die Schönheit und deren künstlerische Vertreter, ein Homer und Phidias, als der ewige Typus für Hellas vor aller Augen da.

Die beiden folgenden Bilder, Zerstörung von Jerusalem und Hunnenschlacht, erfüllen ihre Aufgabe nicht ganz. Denn der Sieg des Christenthums im ersten, wie der Untergang des Römerthums im letzteren sind in denselben mehr angedeutet als dominirend ausgesprochen; der Schwerpunkt liegt auf einer anderen Seite. Namentlich im letzteren, wo der Ausgang unentschieden erscheint und überdiess ein Volk als Träger des Culturkampfes erscheint, welches zwar den Anstoss zu jener Völkerbewegung gab, die dem Römerthum den Untergang bereitete, welches aber im weltgeschichtlichen Epochenbild unmöglich für die Germanen substituirt werden durfte. Die beiden für sich, wie früher gezeigt worden ist, gewiss höchst grossartigen und hochbedeutenden Werke prangen hier, nicht weil sie sich der Phantasie des Künstlers als die entsprechenden Repräsentanten der Epoche darstellten, sondern weil sie bereits vorhanden waren und ihre Wiederholung — an sich nicht erquicklich — erscheint daher vorzugsweise als Arbeitsersparung. Auch das fünfte Bild »die Kreuzfahrer vor Jerusalem« geht auf einen älteren ausserhalb des Zusammenhanges des Treppenhauscyclus hergestellten Entwurf zurück: doch lässt sich nicht leugnen, dass der erste Kreuzzug die Blüthe des Mittelalters, die siegreiche Verbindung von Religion und Ritterthum darstelle. Nur ist das Werk weniger als die übrigen symbolisches Epochen- als vielmehr Geschichtsbild. Verfasser muss sich den gegnerischen Stimmen und dem zu weit gehenden ästhetischen Kampf gegen Symbol und Allegorie gegenüber durchaus auf den Standpunkt stellen, dass nach der ganzen Art des Unternehmens hier nur eine symbolische Combination am Platze sein könne; denn eine Culturgeschichte der Menschheit lässt sich nicht in sechs geschichtlichen Ereignissen concentriren. Diese können nur dann mit Fug gewählt werden, wenn sie nur den Hintergrund bilden und so behandelt sind, dass die culturgeschichtlichen Ursachen und Wirkungen genügend betont sind und das Epochebildende zum umfassenden Ausdruck kommen kann. Den Kreuzfahrern gegenüber, in welchen diese Forderungen nicht erfüllt sind, wird Niemand sich des episodischen Eindrucks erwehren und das vereinzelte Faktum für »Mittelalter und Ritterthum« nehmen können. Ascese, transcendentale

Tendenz, Ritterlichkeit, Frauendienst u. s. w. sind zwar angedeutet, aber nicht in einer dem Culturbild genügenden Weise, indem die specifisch christliche Action überwiegt. Umsomehr contrastirt das weltbekannte letzte Bild, welches den Uebergang zur Neuzeit, die Reformation im Gebiete der Religion, Wissenschaft und Kunst zum Gegenstande hat. Es lag dem Künstler nach seiner Stellung der Religion gegenüber ferne, den Reformatoren die imposante und die ganze Composition beherrschende Stellung zu übertragen, wie dem Homer in der »Blüthe Griechenlands«: doch war es unvermeidlich, sie, wenn auch etwas in den Hintergrund gerückt, in das nach seinem Standpunkt etwas conventionelle Centrum zu stellen. Vertreter der Künste und der profanen Wissenschaften nahmen sein Herz, und folgerichtig auch den Raum, weit mehr in Anspruch und verleihen dem Werke, das mehr als alle anderen Hauptgemälde die Culturepoche wirklich giebt, wohl seinen Hauptwerth. Wird dabei der Mangel an Gesammtbeziehung gerügt, so ist nicht zu vergessen, dass auch damit das Wesen der Epoche ausgesprochen wird, welche die Gemeinsamkeit der Ziele und die Massenthätigkeit des früheren Culturlebens brechend das Individuum entfesselte.

Die logische Lückenhaftigkeit dieses culturgeschichtlichen Cyclus sollte indess durch die Nebenwerke einige Ergänzung finden, welche in den übrigen Wandfeldern, den vier Trennungsstreifen zwischen den Hauptbildern und im Friese reichlichen Raum fanden. Zunächst durch die allegorischen Darstellungen der Haupthebel aller Cultur, der Kunst und Wissenschaft wie der Quellen derselben, der Sage*) und Geschichte, (über den Thüren des Obergeschosses) und durch die Allegorien der vier Künste: Architektur, Plastik, Malerei und Graphik (an den Fensterwänden); dann durch die Bildnisse von vier culturhistorisch besonders bedeutsamen Persönlichkeiten Moses für den antiken Orient, Solon für den antiken Occident, Carl der Grosse für das fränkisch-italische Weltreich, Friedrich der Grosse (ursprünglich war Barbarossa beabsichtigt) für das neue Deutschland, über welchen allegorische Gestalten die betreffenden Länder versinnlichen. Reicher und zusammenhängender werden die weltgeschichtlichen Symbole in den grau in grau ausgeführten zwölf Pilastern, welche die Hauptbilder begränzen; am befriedigendsten aber fasst sich der gesammte Stoff in dem

*) In Oel für Raczynski ausgeführt. (Gallerie Nr. 2.)

unvergleichlichen Fries zusammen, der sich in der ganzen Ausdehnung der beiden Längswände des Treppenhauses hinzieht, eine Weltgeschichte in Kinderpossen der geistreichsten und reizendsten Art. Witz und Anmuth, einerseits eine übersprudelnde erfinderische Phantasie und anderseits rhythmische Beherrschung in Hinsicht auf die architektonische Gliederung des Ganzen und auf die Hauptdarstellungen unterhalb vereinigen sich hier zu einem Ganzen, welches sich zu den ersten decorativen Schöpfungen aller Zeiten erhebt, in Bezug auf Gehalt aber sogar unerreicht dastehen dürfte. In diesem burlesken Nachspiel nach dem sechsaktigen weltgeschichtlichen Drama, in welchem der »Heine der Malerei« und Schöpfer von Reinecke Fuchs die Liebenswürdigkeit und Zärtlichkeit des Vaters, welche seine von ihm hundertfältig gezeichneten Kinder mit Recht beweinen, mit hinreissendem Humor verbunden hat, spielt sich die Weltgeschichte gleichsam in einer Kinderkomödie ab, welche aus reichem Rankenornament hervorwächst. Leider erschwert die beträchtliche Entfernung des Frieses vom Beschauer die Betrachtung und verbietet der Raum hier die detaillirte Beschreibung, welche indess in unübertrefflicher Weise von Eggers a. a. O. gegeben ist. In Bezug auf Technik ist er wie die Pilaster en grisaille ausgeführt, stereochromisch wie die übrigen Gemälde, welche in seltener und nicht unharmonischer Farbenpracht davon Zeugniss geben, dass auch die Farbe trotz der keineswegs darauf gerichteten Schule dem Glückskinde der Musen nicht spröde bleiben konnte*).

Obwohl der Meister selbst an der Ausführung neben seinen Münchener Gehülfen, dem trefflichen (S. 344 erwähnten) M. Echter und dem wackeren J. Muhr (geb. 1819 zu Pless in Schlesien, † 1865 in München) unablässig Antheil nahm, so machten es doch seine ausserordentliche Erfindungs- und Gestaltungsgabe, seine Formsicherheit und rastlose Thätigkeit möglich, während seines Winteraufenthalts zu München noch verschiedene andere bedeutende Werke zu schaffen und zum Theil zu vollenden. An der Spitze dieser stehen die Gemälde für die Aussenseite der neuen Pinakothek zu München, die Salamisschlacht und das Wandgemälde im germanischen Museum zu Nürnberg.

*) W. v. Kaulbach's Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin, gest. v. E. Eichens, B. Jacoby u. A. Berlin, Alex. Duncker.

Die ersteren haben zur Zeit ihrer Entstehung mit Grund viel Staub aufgewirbelt. König Ludwig hatte den Künstler bestimmt oder wie es heisst, unausweichlich gedrängt, die Aufgabe zu übernehmen, die an drei Seiten fensterlosen Oberwände des architektonisch nicht allzu glücklichen Baues mit Gemälden zu schmücken, welche den Neuaufschwung der deutschen Malerei zum Gegenstande hätten. Mit der äussersten Unlust ging der Meister an die Arbeit, welche durch die modernen Erscheinungen mit Porträts und in Beinkleidercostüm seiner Formfreude nicht entgegenkam und nach persönlichen Erfahrungen selbst inhaltlich nicht sympathisch war. Im Verlauf der Arbeit immer weniger angeregt durch die Aufgabe, immer mehr abgestossen durch die mangelnde Gelegenheit der Formenschönheit den Tribut zu zollen und bei weiterer Vertiefung in den Gegenstand immer mehr des ränkevollen und eifersüchtigen Getriebes bewusst, welches an dem Spinnengewebe des letztvergangenen Künstlerlebens die schwanken Fäden zog, fand er keinen anderen Anhalt, als die Würze für die ihm ganz undankbar erscheinende Aufgabe aus seiner reichen Schatzkammer von Spott und Ironie zu holen und damit die gewollte Verherrlichung der neuen deutschen Kunstentwicklung in's Gegentheil zu verkehren. Die Schöpfungen, wie sie sich in den ausgeführten Oelskizzen in der Neuen Pinakothek darstellen*), entbehren übrigens grosser Verdienste keineswegs; dass sie aber, so wie sie waren, zur Ausführung im Grossen (durch Nilson 1850 begonnen)**) gelangten, ist von König Ludwig nur dann begreiflich, wenn man an dessen Ungeduld denkt, mit welcher er Beschlossenes und Begonnenes zu Ende geführt wissen wollte. Nur wenige aber beklagen den trotz stereochromischer Technik rasch erfolgenden Untergang.

Glücklicher war der zweite Münchener Auftrag, welcher dem Künstler durch König Max II. zukam, indem hier der Besteller dem Künstler unter einer Reihe weltgeschichtlicher Darstellungen, die durch die hervorragendsten deutschen Künstler ausgeführt werden sollten, die Wahl liess. Diese fiel auf die »Seeschlacht bei Salamis«, eine Aufgabe, welche den Meister ausserordentlich erregte und in

---

*) Die Familie Kaulbach's besitzt einen Entwurf, in welchem die Darstellungen der Hauptseite als in einem fortlaufenden Friese gegeben sind.

**) Photog. v. Albert. München 1862. Piloty und Löhle.

seiner Weise begeisterte. Griechenthum und reiche mannigfaltige Bewegung kam seinem Formen- und Schönheitssinn wie selten entgegen; es reizte dazu der Gegensatz der Asiaten gegen die Hellenen, endlich der neue und gewaltige Schauplatz, der ihm das aufgewühlte Meer mit Schiffbruch als Folie darbot. Es ist kein Zweifel, dass das Werk, wenn auch nach Vollendung des Cartons überschwenglich als seine bedeutendste Schöpfung gepriesen*), zu des Meisters hervorragenderen Arbeiten gehört. Doch die Probe, welcher es der Künstler coloristisch unterwarf**), hielt es nicht aus und mit der dem grossen Manne eigenen Selbsterkenntniss beschied er sich die grossen Erfolge, die er auch in coloristischer Beziehung in Berlin errungen, nicht durch einen Misserfolg zu trüben. Er beschränkte sich daher wieder auf jene cartonartige Malerei en grisaille, welche er auch in Raczynski's Hunnenschlacht angewandt hatte. Dadurch wurde der Eindruck bunter Unruhe vermieden und dem Meister, welcher immer selbst seine plastische Neigung erklärte und in der Farbe sich den coloristischen Meistern seiner späteren Zeit gerne unterordnete, vergönnt der reinen Formfreude durch neutrale Modellirung zu huldigen***). Dafür lieferte er 1859 dem germanischen Museum einen prächtigen Beitrag durch das grosse farbige Wandgemälde »Kaiser Otto III. lässt die Gruft Carl des Grossen im Münster zu Aachen öffnen« †).

Was Kaulbach ausserdem und in dem Jahrzehent seit seiner Rückkehr von Berlin bis zu seinem Tode geschaffen, zeigt ihn nicht immer auf gleicher Höhe. Noch die volle Kraft entfaltet die Kohlenzeichnung, »die Ermordung Cäsar's«, noch vor Vollendung der Museumsfresken entstanden. Minder glücklich war er in seinen schon 1850 begonnenen Compositionen zu Shakespeare, Scenen aus Macbeth, dem Sturm und König Johann darstellend††), in denen nur

*) Deutsches Kunstblatt Nr. 27. (A. Zeising).

**) Farbenskizze im Museum zu Stuttgart.

***) Das grossartige Werk, welches 1869 in der internationalen Ausstellung zu München eine ausserordentliche Anziehungskraft äusserte, ist mit der übrigen geschichtlichen Serie durch die Verhältnisse des Aufstellungsortes (Maximilianeum zu München) leider noch schwer zugänglich.

†) Im Hauptsaale des germ. Museum, der ehem. Karthäuserkirche, zu Nürnberg.

††) Gest. von E. Eichens, A. Hoffmann, L. Jacoby, E. E. Schäfer und C. v. Gonzenbach.

zu oft Idealität und Modellrealität in unerquicklichen Conflikt kommen. Mehre Blätter zeigen auch, dass jenes schroffe Nebeneinander von Schön und Hässlich, von Edlem und Gemeinem, wie es dem Dichter bis zu den hochgradigen Contrasteffekten des britischen Dramaturgen gestattet ist, in der bildenden Kunst verfestigt als ewig ungelöste Disharmonie sich schwerer erträgt, und dass hässliche Affekte vorübergehender Art im Bilde festgehalten immer den Eindruck der Verzerrung erwecken. Gleichwohl gehören »Macbeth und die Hexen« wie »Macbeth sich zum letzten Kampfe wappnend« zu seinen besseren Schöpfungen. Seiner Formenlust zusagender musste ein Goethecyklus sein unter dem Titel »Goethe's Frauengestalten«, in Stich, Photographie und Phototypie weitverbreitet*). Dafür gebricht es diesen Werken einigermassen an der Empfindung und Tiefe, ein Mangel, der sich gerade hier in den feinfühligen Wesen der Goethe'schen Poesie mehr als irgendwo aufdrängt. Immerhin aber werden einige dieser Blätter, wie die Scene von Sesenheim und Lotte aus Werther durch ihre gediegene Schönheit und durch eine Zeichnung, die vielleicht beispiellos genannt werden kann, und mehr als »kalligraphische Schönheit« und »technische Eleganz«**) ist, ihren Werth für alle Zeiten bewahren. Die Schillergallerie aber, zu welcher er aus Wilhelm Tell den »verfolgten Baumgarten am stürmenden See« und den »Sprung an der Tellsplatte«, aus Maria Stuart »die Begegnung im Garten«***) und den »Abschied vor der Hinrichtung«, aus der Jungfrau von Orleans »die Vision«†), aus Don Carlos« den »Tod des Marquis Posa« schuf, überliess der Meister anderen, A. Müller, Th. Pixis, C. Jäger, R. Beyschlag und W. Lindenschmidt zur Fortsetzung. Denn der Trieb zu monumentaler Thätigkeit und selbst gelegentliche Lust nach der Palette liess den Meister an der Gleichartigkeit jener Arbeit ermüden. Leider waren bestimmte Aufträge zu monumentalen Arbeiten nicht mehr an ihn gelangt, ausser zu den mir unbekannt gebliebenen Darstellungen aus der Geschichte

*) Die Originale in F. Bruckmann's Kaulbachgallerie, gest. v. R. Stang, J. L. Raab, H. Sachs, E. Schäfer, Fr. Weber, E. Mandel, A. Schulteiss u. A.

**) *M. Th.*, Kaulbach als Illustrator der deutschen Classiker. Lützow Zeitschrift f. b. K. 1866. S. 37 fg. S. 118 fg.

***) Für einen amerikanischen Besteller auch in Oel ausgeführt.

†) Zum Theil in Besitz von F. Bruckmann und von diesem in Photographie und Phototypie vervielfältigt, z. Th. im Besitz des Königs Ludwig II. v. Bayern.

Karl des Grossen in der Villa Donner zu Altona, welche nach den Gegenständen zu urtheilen dem Bestellzweck entsprechend, mehr dem weltgeschichtlichen Genre anzugehören scheinen, und einen Carton zu dem Hauptfenster des Parlamenthauses zu Edinburg, welcher die Eröffnung des Civilgerichtshofes in Edinburg durch König Jacob V. i. J. 1532 darzustellen hatte. Ich kann mir das letztere Werk nicht anders erklären, denn als eine Ironie auf Glasmalerei und auf die Steifheit eines britischen Repräsentativaktes, zu welcher die beigezogenen Hilfsmittel aus der Zeit, worunter die grossen englischen Goldmünzen (Nobles) unverkennbar sind, ein nahezu tödtliches Material lieferten. Es mochte für den Künstler eine wahre Erholung gewesen sein, jener ganz verunglückten Schöpfung seine imposante Sündfluthentwürfe, eine »Caritas« *) oder das »Tarandadei« nach Walter von der Vogelweide folgen zu lassen, zu welch' letzterem Werke der nur theilweise erfüllte Wunsch des Königs nach Compositionen zu den deutschen Dichtern des Mittelalters die Veranlassung gegeben. Auch diese beiden Illustrationen zu dem, was Heine »Evangelium des Fleisches« nennt, werden in ihrer gesunden, reizvollen Sinnlichkeit ihren Platz behaupten, wenn auch die trefflichen photographischen Nachbildungen das wundervolle Oelbild der Caritas, das für Europa verloren ist, nicht ganz ersetzen können. Minder gelungen muss Amor und Psyche, trotz der unvergleichlichen Schönheit des geflügelten Knaben, genannt werden, da wenigstens die letztere ihrem Wesen in ihrer buhlerischen Auffassung durchaus nicht entspricht.

In den letzten Jahren entstanden noch zwei Monumentalwerke aus eigenem Antriebe des Meisters: »Peter Arbues« und »Nero«. Das erstere**) ist der Ausdruck der Entrüstung des Künstlers über des Inquisitors Canonisirung, und Entrüstung ist wohl nie die geeignete Stimmung eines Künstlers. Selbst an den Opfern der Inquisition wollte die Schönheit nicht gelingen, und wenn der Meister auch erreichte, was er wollte, nemlich die Indignation, die ihn erfüllte, im Beschauer des abschreckenden spanischen Petrus zu erwecken, so vermochte er doch nicht — und das wäre eine dem Künstler näherliegende Aufgabe gewesen — Sympathie für die Opfer

*) (1868.) Im Besitz des Hrn. Robasco in Boston.

**) Entstanden aus einer flüchtigen unter dem Eindrucke der Nachrichten an die Atelierwand gesetzten Kohlenskizze.

zu erregen, deren Ausdruck hiezu ungenügend ist. Grossartig dagegen entfaltete sich das reichhaltige Gemälde »Nero«*), mit welchem er seine Thätigkeit in der Hauptsache abschloss. Es war wohl mehr als Zufall, dass die beiden Häupter der Akademie, Kaulbach und Piloty, in benachbarten Sälen zweimal auf verwandtem Gebiete sich trafen, im Tod Cäsar's und in der Darstellung Nero's. Kaulbach hatte hier wieder ein Culturbild geschaffen und den Luxus des neronischen Hofes mit der Hinrichtung der Apostelfürsten zusammengestellt. Das Werk hat 1873 zu Wien Tausende um sich versammelt und den gebührenden Ruhm geerntet: doch glaube ich nicht, dass das unvergleichlich ausgeführte Martyrium des Vordergrundes, welches dem Künstler nur eine Verfolgungs- und Hinrichtungsscene sein konnte, den Eindruck der taciteisch gezeichneten Scene im Mittelgrunde erreichte.

Während der Arbeit an dem letzteren grossen Werke griff er gern zu Kohle und Stift, um Gedankenspäne satyrisch-humoristischer Art hinzuwerfen, die manchmal zu ausgeführteren Compositionen gediehen. So hatten die deutschen Erfolge von 1870—1871 den »h. deutschen Michel« hervorgerufen. Gelungener erschienen dem Verfasser die Todtentanzcompositionen, worunter wenigstens zwei, Napoleon I., dem der Tod statt der Erdkugel den nackten Schädel reicht, und Humboldt als Atlas, dem der Tod als Hercules die Weltkugel (den Kosmos) abnimmt und dabei in schalkhafter Grazie auf die bereits offene Grube zeigt, unübertrefflich sind. Wer dachte nicht an jene Schöpfungen, als die unerwartete Kunde durch Europa lief, der Tod in dem schaurigen Mantel der Cholera habe dem herrlichen Meister selbst die Kohle aus der Hand genommen (7. April 1874).

Der Verfolg der Thätigkeit des Schöpfers der Berliner Treppenhausgemälde während des letzten Jahrzehents seines Lebens hat uns jedoch von dem Schauplatz abgelenkt, welchem dieses Capitel gewidmet ist. Indess liefert Berlin für die Historienmalerei der älteren Schule am Schlusse so wenig wie zu Anfang. Cornelius war zwar auf die Berliner Künstler nicht ohne Einfluss gewesen und Prof. *H. Lengerich*, geb. 1790 zu Stettin, der älteste Schüler Wach's (seit 1808), † 1866, hatte in der Schlosskapelle sogar nach Entwürfen des Meisters gearbeitet, wie auch Prof. *Fr. Schubert* (vgl.

*) Wie Peter Arbues braun auf Leinwand lasirt.

S. 343), als dessen Hauptwerk das Urtheil Salomonis*) zu nennen ist, seine römische Schule nicht verleugnete. Auch von *Hensel's* Anschluss an Cornelius ist bereits die Rede gewesen. Allein unter der jüngeren Berliner Generation hatte der Meister nur einen bedeutenderen Nachfolger gefunden, nemlich *M. Lohde*, geb. 1845 zu Berlin und leider schon im Jünglingsalter 1868 zu Neapel gestorben. Er war von Schnorr an den Altmeister empfohlen und von diesem mit besonderer Vorliebe behandelt und gefördert worden. Seine selbstständige Thätigkeit, seit er 1866 die Berliner Akademie verliess, war zwar kurz und fast ganz auf Sgraffito's beschränkt; von diesen aber zählen die vier Compositionen zu Homer: die Entführung und Rückkehr der Helena und die Rückkehr Agamemnons und Odysseus' darstellend**), zu den bedeutendsten ihrer Art. Ueberdiess setzt die ungewöhnliche Produktionskraft des jungen Genie's in Erstaunen; denn diese umfängliche Schöpfung entstand mit den Giebelsgraffito's der Reitbahn des Kriegsministeriums, dem Sgraffitofries des Sophiengymnasiums, dem Wachsfarbenplafond des »griechischen Saales« des Restaurant Hiller, den Cartons zu den von C. Becker ausgeführten Malereien an der Façade des Universitätsgebäudes zu Rostock und einem grossen Carton »Christus und Thomas« in nicht mehr als Jahresfrist. Wie wenig man jedoch daran in Berlin Geschmack fand, zeigt der Umstand, dass der Künstler noch kurz vor seinem Tode von kritischer Seite die Warnung vor »Grössenmanie« vernehmen musste.

Ebenso hatten sich auch an Kaulbach wenig Berliner Kräfte angeschlossen, so dass er sich selbst zur Ausführung seiner Treppenhausgemälde auf seine Münchener Freunde M. Echter (S. 344) und J. Muhr (S. 428) angewiesen sah. Es fehlte in Berlin keineswegs an monumentalen Aufgaben: die ausgedehnten Räume des Neuen Museums, von welchen sich Kaulbach auf das Treppenhaus beschränkte, die stattliche neugebaute Kuppelkapelle des k. Schlosses zu Berlin und einige neue Kirchen beschäftigten eine Reihe von Künstlern; doch suchte sich von allen diesen nur *G. Gräf* aus Berlin, der sich 1853 durch sein »Opfer Jephta's« einigen Namen gemacht hatte,

---

*) Im Schwurgerichts- und Ständesaal zu Dessau.

**) Im Treppenhause des Sophiengymnasiums zu Berlin. In Farbendruck (vier Blätter) bei Springer in Berlin erschienen.

mit der Ausführung des Kaulbach'schen Cartons »Carl der Grosse und Wittekind« in einem Kuppelsaal des Neuen Museums zu Berlin dem Meister anzuschliessen, und hat auch neuestens in den Cartons zu den Aulamalereien der Universität Königsberg in gleicher Richtung Achtungswerthes geleistet. Neben ihm verdienen *C. Becker* und *A. Kaselowski* genannt zu werden, von welchen der erstere, nachdem er 1850 in seinem Belisar als Bettler einen ziemlich akademischen Anfang genommen, in den mythologischen Darstellungen des Niobidensaales im N. Museum Tüchtiges geliefert hat, während Kaselowski, geb. 1810 zu Potsdam, Schüler Hensel's, neben den Mythologien in demselben Saale des N. Museums durch eine Reihe von religiösen Bildern, von der »Freisprechung der Susanna« an (1850) bis zu der »Grablegung Christi« *) sich bewährt hat. Als die bedeutendste Kraft unter allen monumentalen Berliner Malern darf indess wohl *Rob. Müller* von Göttingen genannt werden, welcher von *G. Richter* und *G. Heidenreich* († 1855) unterstützt, die trefflichen Friese der germanischen Abtheilung im N. Museum zu Berlin schuf, in denen die nordische Sage zum erstenmale einen entsprechenden bildnerischen Ausdruck gefunden hat.

Es konnte in Berlin nicht dazu kommen, dass die ideale Kunst sowohl religiöser wie profaner Richtung gesunde Wurzeln schlug. Die ganze Anschauung der hauptstädtischen Bevölkerung war ihr entgegen; denn wie in London oder New-York, so blieb auch hier das rationelle Uebergewicht nicht ohne den Nachtheil einer gewissen Nüchternheit und Prosa. Der ebensowohl berechnete als thatkräftige Aufschwung Preussens und Berlins drängte alle Phantasie auf das Gebiet realer Aufgaben. Das allgemeine Interesse wandte sich daher dem Geschichts- und Schlachtbild zu, und auch die Kunst nahm ihren Theil an dem politischen Aufschwung Preussens durch die Verherrlichung der preussischen Geschichte. Was sollte man aber hierin weiter zurückgreifen, wo gerade die glänzendste Zeit in dem Jahrhundert vom siebenjährigen Kriege an sich zusammenfasst. Konnte sich selbst Kaulbach dieser Strömung nicht entziehen, welche ihn veranlasste Friedrich den Grossen neben Moses, Solon und Karl den Grossen zu stellen, so widmeten sich ihr die hervorragenderen Kräfte Berlins selbst mit grösserer oder geringerer Ausschliesslichkeit.

*) 1867 auf der Pariser Ausstellung. Im Besitz des deutschen Kaisers.

Damit aber war die coloristisch realistische Richtung unvermeidlich geboten und das Streben nach packender Wahrheit und historischer Charakteristik entschieden über das nach formaler und idealer Schönheit gesetzt. So konnte und musste ein *A. Menzel* zum Hauptträger der historischen Malerei in Berlin werden und durch den Einfluss der Düsseldorfer Kunst (von *Stilke* in der älteren, *Schrader* in der jüngeren Weise vertreten) wie durch die unmittelbare Einwirkung von Belgien und Frankreich die ideal-monumentale Richtung der Schule Münchens verdrängt werden. Der neue Geist begann eben um sich zu greifen als Cornelius und Kaulbach nach Berlin kamen und liess die beiden Meister vereinzelt und ohne namhaften weiteren Einfluss, mehrere Jahre aber, ehe Cornelius zum letztenmale nach Rom übersiedelte und Kaulbach wieder nach München zurückkehrte, konnten selbst diese nicht mehr zweifeln, dass der Sieg der Farbe und Realität über Carton und Idealität wenigstens in Berlin entschieden sei.

---

# Sechstes Capitel.

---

## Die Historienmalerei in Prag und Wien.

Kann schon in Berlin nicht mehr von einer selbstständigen und schulebildenden Entwicklung der historischen Kunst gesprochen werden, so ist diess auch in den übrigen deutschen Mittelpunkten künstlerischer Thätigkeit der Fall. Fast überall sehen wir den Impuls von einer der beiden geschilderten deutschen Kunstschulen, von München oder Düsseldorf, die ihre Ableger dorthin verpflanzen, ausgehen, so dass die meisten Akademien als Filialen der beiden genannten zu betrachten sind. Dass dabei die südlichen Städte überwiegend unter dem Einflusse der römischen Pflanzschule und Münchens, die mitteldeutschen dagegen mehr unter Häuptern stehen, welche von Düsseldorf entsendet wurden, und dass ausserdem örtliche und selbst confessionelle Verhältnisse für die spezielle Richtung nicht ohne Bedeutung sind, versteht sich von selbst; doch ist das Missionsgebiet Düsseldorfs räumlich ausgedehnter als das Münchens, wie denn selbst Dresden und Karlsruhe noch als Zweige der Düsseldorfer Pflanzstätte sich darstellen. Erscheint diess auf den ersten Blick befremdlich, weil die grösseren Meister dem Münchener Kreise angehören und die künstlerische Bedeutung des Hauptes der Düsseldorfer Schule, W. Schadow's gewiss nicht mit der eines Cornelius sich vergleichen darf, so findet es doch seinen Grund und seine Berechtigung in dem Umstande, dass trotzdem die Schulentwicklung Düsseldorfs eine entschieden umfassendere gewesen ist als wir sie

unter Cornelius Leitung erwachsen sahen. Nur an einer Schule aber, nemlich in Wien, beruht der Aufschwung zum grossen Theile auf einer Persönlichkeit, welche bei geringem Zusammenhange mit den beiden Hauptpflanzstätten dem eigenen Genius ihre bahnbrechende Entwicklung verdankte.

Betrachten wir daher die Wiener Schule vorweg und zwar in Verbindung mit Prag, wo zwei ihrer Altmeister vorher gewirkt hatten, ehe sie nach Wien gelangten. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass die Behandlung der Kunst auf die politischen Gränzen so wenig Rücksicht nehmen kann, wie die Behandlung der Sprache, weshalb wir die Kunststädte Prag und Wien auch noch nach 1866 zu den deutschen zählen dürfen und müssen. Ueberdiess gehörten die Lande Oesterreichs, deren Hauptstädte sie sind, wenigstens in der hier in Rede stehenden Zeit auch in politischem Verbande zu Deutschland.

Es ist bekannt, wie lange Wien gezögert hat an dem allgemeinen Aufschwunge Deutschlands in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung Antheil zu nehmen. Selbst Prag konnte daher der erst seit einigen Jahrzehenten wahrhaft grossartig aufstrebenden Donaustadt vorauseilen, und in der Zeit, in welcher München die früher beschriebene Kunstblüthe erlebte, fiel überhaupt in der österreichischen Monarchie nur auf Prag ein Streiflicht jenes neuen Tages der Kunstentfaltung am Tiber und an der Isar. *F. Tkadlik,* geb. 1786 zu Unhoscht, † 1840 zu Prag, der Nachfolger des 1829 verstorbenen Direktors der dortigen Kunstschule, des Mengsianers Bergler, hatte, im reifen Mannesalter (1825) nach Rom gelangt, in der dortigen Nazarener-Genossenschaft gesucht, die akademische Weise seiner Schule los zu werden, vermochte jedoch nicht sich der Eindrücke seines früheren Unterrichts ganz zu entledigen. In missverstandenem Streben pflanzte er auf die ererbte schönfärberische Tendenz einen gewissermassen ascetischen Styl, der sich in Härte der Zeichnung und des Colorites ausprägte. In religiösen Bildern höherer Ordnung erreichte er jedoch nur ausnahmsweise*) und später eine nennenswerthe Höhe; mehr in religionsgeschichtlichen oder legendarischen wie dem »madonnenmalenden hl. Lucas«, »S. Adalbert von Monte Cassino nach seiner Heimat Böhmen zurückkehrend«, im »Tod der h. Ludmilla«, der »Andacht des h. Wenzel« u. s. w. Doch muss er

*) Pietà, lith. v. Fr. Leybold.

als tüchtiger Lehrer bezeichnet werden, welcher u. A. namentlich Führich die Bahnen wies.

Der religiösen Romantik sollte indess nach seinem Tode eine kurze Blüthe der historischen folgen, indem *Ch. Ruben* an Tkadlik's Stelle berufen ward. Ruben war (S. 308) 1823 zu Cornelius nach Düsseldorf und mit diesem nach München gekommen, hatte sich aber, nachdem er nur einen geringen Antheil an den Arkadenfresken genommen, zunächst mehr dem H. Hess'schen Kreise zugewandt, und sich an den Cartons einiger Fenstergemälde der Auerkirche*), wie der neuen Fenster im Regensburger Dome bethätigt. Diese wie seine darauffolgenden Arbeiten in Hohenschwangau und kleineren religiös genrehaften Staffeleibilder sind schon oben (S. 366) erwähnt worden. Dadurch allseitiger entwickelt als die meisten seiner Mitschüler eignete er sich vortrefflich für die ihm übertragene Stelle; dass er aber nun die geschichtliche Monumentalmalerei als sein Hauptfeld betrachte, zeigte er mit seltenem Erfolge in seinem populär gewordenen »Columbus«**), wie durch den von ihm begonnenen Freskencyklus im Belvedere zu Prag mit Darstellungen aus der böhmischen Geschichte, zu dessen Inangriffnahme er die Regierung zu bestimmen gewusst hatte. Er hatte es von seinem Meister gelernt, dass die Förderung der monumentalen Kunst auf einer Akademie nur bei vorliegenden Aufgaben der Art möglich sei, und in der That verdankten seine Schüler, worunter *C. Swoboda*, geb. 1823, und *J. M. Trenkwald*, geb. zu Prag 1824, diesen ihre frühere Entwicklung. Der erstere blieb freilich mit seinen späteren eigenen Compositionen***) hinter den gehegten Erwartungen zurück, während Trenkwald nachmals mit seinem Meister nach Wien übersiedelnd, dem Einflusse Rahl's noch Manches zu danken hatte, wie seine Fresken im akademischen Gymnasium zu Wien und der »Einzug Herzog Leopold des Glorreichen in Wien nach seiner Rückkehr vom Kreuzzuge« †) zeigen.

---

*) Krönung Mariä (lith. v. Völlinger im Raczynski'schen Kupferheft) und Kreuzigung.

**) *A. Springer.* Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart. Eine Kunstbetrachtung bei Gelegenheit der Ausstellung des Columbus v. Ruben. Prag 1846.

***) Z. B. Carl V. zieht sich mit dem gefangenen Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen über die Alpen nach Villach zurück. Belvedere in Wien.

†) Belvedere-Gallerie zu Wien.

Der religiösen Kunst hatte Ruben, der doch seine ersten Erfolge zu München in diesem Gebiete errungen hatte, an der Spitze der Prager Schule weniger Aufmerksamkeit gewidmet, so dass die nazarenische Tradition, wie sie Tkadlik begründet, in der böhmischen Hauptstadt keine bleibende Stätte fand. Denn des letzteren talentvollster Schüler ***Jos. Führich****), geb. 1800 zu Kratzau in Böhmen, fühlte sich nur in seinen Lehrjahren an Prag gefesselt. Er war noch unter Bergler's Direktion 1816 an die Prager Akademie gelangt, hatte aber hauptsächlich durch Cornelius' Faustcyklus, den Carton »Sophronia und Olint am Scheiterhaufen« von Overbeck und einige Dürer-Blätter angeregt, nach mehrjährigem akademischen Unterricht mit Tkadlik den romantisch religiösen Weg betreten, auf welchem er sich durch einen englischen Gruss in altdeutscher Art gemalt, durch »eine Geburt Christi«, »Versuchung des h. Antonius« und einen »Moses mit den Gesetztafeln«**) frühzeitig bekannt machte. Doch die Richtung seines Lehrers auf Legendarisch-Historisches veranlasste auch ihn, der mit solchen Sujets seine ersten Versuche gemacht***), der christlichen Legende den Vorzug zu geben, indem er einerseits in dem »Traum des h. Bernhard in der Christnacht« und in »S. Catharina unter den Gelehrten von Alexandria«, anderseits in cyklischen Compositionen zu Tieck's Genovefa†) allen Anforderungen der damaligen literarischen Romantik gerecht wurde. Durchaus romantisch ist auch der Cyklus »Vater unser«††) aufgefasst, indem die einzelnen Bitten des Gebetes durch mittelalterliche Scenen, wie »ein Ritter mit seiner Hausfrau zur Kirche gehend«, »ein Rittersmann Abschied nehmend« u. s. w. mehr oder weniger passend individualisirt erscheinen, und so begreift sich auch, dass gleichzeitig eine h. Familie, als seiner damaligen entschieden anti-

---

*) Selbstbiographie des Künstlers in der „Libussa", Prag 1844, in neuer Ausgabe zum Führich-Jubiläum 1875 mit Anmerkungen erschienen. *R. Zimmermann*, biographische Skizze. Zeitschr. f. bild. K. 1868. S. 181. fg.

**) Sämmtlich 1824 in der Prager Kunstausstellung.

***) (1817.) „Einsiedler Jwan von Herzog Borwog im Walde aufgefunden", und „Tod des Otto von Wittelsbach".

†) 15 Federzeichnungen von 1825. Die 15 Radirungen 1834 in der Bohmann'schen Kunsthandlung zu Prag erschienen, zeigen wesentliche Umänderungen, die nach seinem römischen Aufenthalte entstanden sind.

††) In 9 Blättern von dem Künstler selbst radirt. Prag 1826.

raphaelischen Grundstimmung widerstrebend, vergleichsweise nur geringen Erfolg haben konnte.

Im Herbst 1826 nach Rom gelangt, fand seine legendarische und poetisch-historische Richtung noch mehr Nahrung durch das Hauptwerk, welches damals den deutschen Künstlerkreis in der Villa Massimi beschäftigte. Dass ihn aber hier die Tassoschöpfungen Overbeck's mehr als die Dantemalereien Koch's und die Ariostillustrationen Schnorr's in den beiden benachbarten Zimmern anzogen, ist nach der ganzen Anlage des Künstlers natürlich, und er würde sich unbedingt zu Overbeck hingeneigt haben, wenn es ihm auch nicht beschieden gewesen wäre, dem Tassocyklus die drei letzten der elf Gemälde anzureihen*). Doch kann nicht behauptet werden, dass er schon damals die römischen Meister erreichte, wenn er auch in Rom den Entschluss fasste von der mehr spielenden und genrehaft illustrirenden Weise seiner früheren Zeit zur höheren religiösen Historienmalerei überzugehen. Denn die nach seiner Rückkehr ausgeführten Werke, wie der »Triumphzug Christi«**) und die »Begegnung Jakob und Rahels«***) liessen die spätere Bedeutung des Meisters, welche sogar hinter Overbeck nicht zurückblieb und von den Neueren der nazarenischen Richtung nur von Deger erreicht wurde, höchstens ahnen. 1834 als zweiter Custos an die akademische Gemäldegallerie nach Wien berufen und 1841 daselbst zum Akademieprofessor für geschichtliche Composition ernannt, übertrug er jedoch bereits eine der Reife nahe und zweifellos die beste künstlerische Kraft Böhmens für die Dauer in die Kaiserstadt.

Wien bot, als Führich dahin gelangte, ein wenig anziehendes Bild von Kunstthätigkeit dar†). Der Kampf zwischen der alt akade-

---

*) „Rinaldo, dem die Truggestalt der Armida im Zauberwald erscheint", „Armida im Kampfe zwischen dem christlichen und ägyptischen Heere" und „Besitznahme des Tempels nach der Eroberung Jerusalems".

**) (1831.) Umrisslithographien (11 Blätter) 1840 bei Mey u. Widmayer in München erschienen. Aus diesem Cyklus entsprang in etwas veränderter Auffassung 1840 das Gemälde der Raczynski-Gallerie Nr. 7.

***) (1830.) Sepiazeichnung im Besitz des Fürsten Metternich. 1836 umgeändert in Oel gemalt, jetzt im Besitz des Hrn. v. Oelzelt in Wien, gest. v. L. Jakoby bei Lützow Ztsch. f. b. K. 1869.

†) Man vergleiche die drastisch belehrenden Feuilleton-Causerien v. E. Ranzoni. Malerei in Wien. Lehmann und Wentzel 1873.

mischen und der neuen von Overbeck als Akademieschüler begründeten romantischen Schule war ohne Entscheidung an der allgemeinen Theilnahmlosigkeit erloschen. Mit dem Tode der Hauptstützen der ersteren, eines Füger, Maurer und Abel (1818) war auf der einen Haltlosigkeit, mit dem Abgange der besseren Talente der letzteren auf der anderen Seite nur Mittelmässigkeit zurückgeblieben. Die ehemaligen Klosterbrüder *Scheffer von Leonhartshoff* und *Jos. Sutter* (vgl. S. 227), ferner *F. L. Schnorr* (vgl. S. 223)*) und selbst die übrigens nicht dauernd an Wien gebundenen *Olivier's* hatten dem neuen Evangelium kein Leben zu verleihen und keine Anerkennung zu verschaffen gewusst, so dass sie lange Zeit als »Falschmünzer« verfehmt auch den jüngeren und talentvolleren Nachwuchs nicht zu fesseln im Stande waren. So wandte sich Steinle nach Frankfurt und Schwind nach München, und auch *L. Kupelwieser* unter mehren anderen, wie *J. Binder*, *M. Eichholzer*, *F. Krämer*, *W. Rieder*, *J. Bayer*, *J. Schmutzer*, *H. Schwemminger* und *C. Russ* der begabteste wurde erst durch Führich zur klaren Richtungserkenntniss geführt. Die Akademie selbst aber hatte nach dem Hingang der alten Akademiker sich von der Historienmalerei fast gänzlich abgewandt, wie denn ein Landschafter, Jos. Rebell, als Direktor fungirte und sonst neben dem Porträt nur noch das Genre bedeutendere Vertretung fand, das allerdings auch seit Peter Fendi namentlich durch F. G. Waldmüller und Danhauser zu epochemachender Entwicklung gelangte. Denn auch die lebensgrossen Darstellungen *P. Krafft's*, geb. zu Hanau 1780, † zu Wien 1856, wie der Abschied des österreichischen Landwehrmannes von Weib und Kind und die Heimkehr desselben nach dem Befreiungskriege**) sind nichts weiter als vergrösserte, und darum auch leere Genrebilder ohne Schönheit und Farbe.

Dadurch dass, nachdem Führich seine Professur angetreten, die besten der romantischen Jünger, wie Kupelwieser und Dobia-

---

*) Als seine Hauptwerke sind die „Erscheinung Mephisto's bei Faust" (Belvederegallerie) und die Speisung der Viertausend im Refectorium der Mechitaristen zu Wien zu erwähnen.

**) 1813 und 1820 gemalt, im Belvedere. Noch weniger bedeutend sind die Schlachtenbilder von Aspern und Leipzig, gest. v. Rahl und Scott, im Invalidenhause zu Wien.

schofsky sich an ihn anschlossen, ward die Berufung Ruben's als Akademiedirektor (1852) so ziemlich wirkungslos, besonders da dieser es nicht mehr über sich gewann oder wagen wollte, sich auch anders als blos lehrend, nemlich durch epochemachende Selbstthätigkeit zu manifestiren. Führich's Name dagegen kam in aller Mund, nachdem es ihm gelungen war, durch seine Malereien in der neuen Johanneskirche an der Jägerzeil sich einen umfassenden monumentalen Auftrag, die Ausmalung der Altlerchenfelderkirche, zu erringen und in diesem, zu welchem er alle ihm richtungsverwandten Kräfte heranzog, seine Fittiche mächtig zu entfalten. Diese Kirche »zu den sieben Zufluchten« wurde für die Wiener religiöse Malerschule das, was die Kirche auf dem Apollinarisberge für die Düsseldorfer, und wenn auch in künstlerischer Beziehung weder so einheitlich, da die Gehilfen Führer's nicht so gleichmässig geschult und begabt waren, wie die Deger's, noch so künstlerisch vollendet, da Führer damals noch nicht auf der vollen Höhe seiner Entwicklung stand, so gewannen doch diese Malereien höhere Bedeutung als jenes Düsseldorfer Werk, indem sie den Anstoss zu einer Reihe von Monumentalschöpfungen der Malerei und zwar nicht blos auf religiösem Gebiete, gaben.

Die siegreiche Wirkung der Kunst Führich's beruhte zum nicht geringen Theile auf einem Umstande, der nicht unterschätzt werden darf, nemlich auf dem stylbildenden Einklange seiner Ueberzeugung mit seiner Kunst. Ein religiöser Maler muss Religion haben; denn ohne diese hat er für seinen Gegenstand nur formales Interesse. Man kann es daher dem, der für kirchliche Zwecke malt, nicht allzu sehr verargen, wenn er ein eifriger Katholik oder Protestant ist. Halten wir diess fest, so werden wir seinen wie Overbeck's Zelotismus einigermassen entschuldigen können, wenn auch Führich's Eifer über die Bethätigung in seiner Kunst hinausging. Die gedruckte Kunstscholastik wenigstens, welche er der kunstfreundlichen Welt geboten*), hätte er sich und ihr ersparen können, und wenn Hottner von Rahl sagte, um ihn ganz zu erkennen, muss man ihn schaffen sehen und reden hören, so konnte dieser Behauptung Ranzoni**)

---

*) *J. Ritter von Führich.* Von der Kunst. 4 Hefte. Wien 1866—1869. C. Sartori.

*) A. a. O. S. 38.

nicht mit Unrecht die gegenüberstellen »um Führich's Meisterwerke unbeeinträchtigt geniessen zu können, darf man seine Schrift von der Kunst nicht gelesen haben«.

Die Fresken der Altlerchenfelderkirche, welche er ebenfalls in einer Brochüre commentirte, nahmen die Zeit von 1854—1861 in Anspruch. Die Malereien des Presbyteriums, welche zumeist von seiner Hand sind, zeigen, dass er die Romantik und die damit verbundene Neigung sich an die altdeutschen Meister anzulehnen, vollkommen verlassen und sich entschieden den Altflorentinern genähert habe, was nicht sofort nach seinem italienischen Aufenthalte hervorgetreten war. Nur ein gewisser genrehafter Zug war zurückgeblieben, welcher ihn zu besonderer Vorliebe für das Idyllische und Familienhafte der heiligen Geschichte drängte, wozu er übrigens durch eine seltene Versenkung in seinen Stoff auch nach seiner materiellen Seite hin vorzüglich befähigt war. Dieser Neigung vermochte er in Einzelbildern und cyklischen Illustrationscompositionen noch mehr zu genügen, als bei jenen epischen Aufgaben. Kleinere Staffeleibilder, wie »der Gang nach dem Oelberge« *) und besonders das unvergleichliche Bild »der Gang Maria's über das Gebirge« **) erheben sich zu wunderbarer Schönheit. Erscheint uns des Künstlers Wort ***): »Als der Fuss der Gebenedeiten durch Feld und Haine und Gebirge wandelte, ward die Natur von der Gnade berührt: ihre erstorbenen Züge belebten sich mit neuem Leben unter dem Strahle unbedingter, gänzlich unentweihter Schönheit«, als eine im didaktischen und beweisführenden Vortrage unstatthafte Schwärmerei. so ist die poetische Schönheit dieses Gedankens im »Gang Mariens« mithin im Kunstwerk unbestreitbar. Zugleich lehrt der Vergleich dieses mit dem ebenfalls im Belvedere befindlichen Werke »die Einwohner Jerusalems sehen kurz vor der Eroberung der Stadt durch Antiochus Epiphanes in feurigen Wolken die Erscheinung einer Reiterschlacht«, wie ungleich geringer die Gabe, eine bewegte Handlung darzustellen, dem Meister verliehen war, dessen Domäne das Liebliche, Beseligende und Trostreiche war. Auf diesem Gebiete bewegte er sich auch im letzten Jahrzehent ausschliesslich, indem

*) Im Besitz des Hrn. Ferstel in Wien.
**) 1841 Belvedere-Gallerie in Wien.
***) Von der Kunst IV. S. 35.

er eine Reihe von cyklischen Compositionen schuf, deren herrliche Stiftzeichnungen in meist xylographischer Publikation die weiteste Verbreitung gefunden haben. So »Er ist auferstanden« *), der bethlehemitische Weg**), die Randzeichnungen zu Thomas v. Kempis' Nachfolge Christi***), und — wohl das Gelungenste von allen — »der verlorne Sohn« †), welchen der greise Jubilar neuestens noch die Illustrationen zum Psalter††) und die Zeichnungen »Aus dem Leben« †††) hinzufügte. —

Führich hatte bei dem Antritte seiner Professur in Wien an der Akademie den Overbeckianer *Leop. Kupelwieser*, geb. 1796 zu Piesting in Niederösterreich, † 1862, bereits im Amte (seit 1837 Professor) gefunden und sich mit ihm eng verbündet. Schon 1825 aus Rom zurückgekehrt, noch ehe Führich dahin abgegangen, hatte er durch seine Altarbilder*†) bald grosses Ansehen erlangt, das er, wie das Gemälde »Moses betet um den Sieg über die Amalekiter« **†) lehrt, durch seine energische Weise auch verdiente. Doch erhielt die religiöse Malerei in Wien erst mit Führich's Auftreten monumentale Nahrung und dadurch epochemachende Bedeutung. Kupelwieser ordnete sich dem jüngeren Genossen gerne unter und betheiligte sich, nachdem er die Fresken in der Hauptchor-Nische der Johanniskirche zu Wien gemalt, auch an der Ausmalung der Altlerchenfelderkirche. Zahlreiche Kirchen Wiens und der Donaulande bis Pesth besitzen schätzbare Werke seines Pinsels. Neben ihn stellte sich der schon erwähnte *Leop. Schulz*, geb. 1804 in Wien, welcher erst, nachdem er einige Zeit in München gewirkt und namentlich in der Residenz Verschiedenes gemalt hatte, nach Wien übergesiedelt war und sich nun zumeist in religiösen Darstellungen wie namentlich in den

---

*) 15 Zeichnungen in Holz geschnitten von Gaber u. K. Oertel. Leipzig, Dürr 1868.

**) 9 Zeichnungen, in demselben Jahre und Verlag erschienen.

***) Die illustrirte Ausgabe des Buches in demselben Verlag 1871 erschienen.

†) 8 Blätter im Besitz der Handzeichnungssammlung der Akademie zu Wien, gest. v. Petrak 1872 (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst).

††) Der Psalter (Allioli's Uebersetzung) mit Zeichnungen von Führich, in Holz geschnitten v. Oertel. Leipzig, Dürr 1875.

†††) (1874.) Die Publication bei A. Dürr in Vorbereitung.

*†) (1833.) Geburt Mariä, Hauptbild der Stiftskirche zu Klosterneuburg.

**†) Belvedere-Gallerie zu Wien.

Fresken der Johannes- und Altlerchenfelderkirche bethätigte. Unentschieden in Bezug auf sein Stoffgebiet, wie er je nach Gelegenheit war, war er auch wandelbar hinsichtlich seiner technischen Richtung, so dass z. B. das Bild »Ludwig der Bayer eröffnet Friedrich dem Schönen seine Freilassung«*) an die Lessing'sche Schule gemahnt, während er später in den Compositionen zu den »zehn Geboten Gottes«**) und zu dem »christlichen Glaubensbekenntnisse«***) wieder seine alte cornelianische Schule vorkehrte.

Mit mehr Stetigkeit hat sich *E. Engert*, geb. 1818 zu Pless in Preussisch-Schlesien, noch während er mit den Genossen Führich's in der Altlerchenfelderkirche malte, der coloristischen Richtung zugewandt, von welcher schon seine »Gefangennahme der Kinder Manfred's«†) Zeugniss ablegt. Es gelang ihm auch das Gezwungene der Composition, wie es dort noch entgegentritt, in seinen profanhistorischen Werken, mit denen der seit 1865 an der Wiener Akademie als Professor wirkende Künstler die Burg zu Ofen††), die Apartements des Kaisers in der Hofburg zu Wien und das neue Opernhaus am Ring†††) zu schmücken beauftragt wurde, ganz abzustreifen und sich namentlich mit den letzteren als eine der hervorragendsten Kräfte in die Reihe der Genossen Rahl's zu stellen. Auch in dem grossen, die Krönung des Kaisers Franz Joseph I. als König von Ungarn darstellenden Ceremoniebild hat der Meister geleistet, was in einem solchen überhaupt zu leisten war.

Der übrigen Theilnehmer an den Malereien der Altlerchenfelderkirche wie des *J. Schönmann*, geb. 1799 zu Wien, und des *J. Binder*, geb. zu Wien 1805, der bereits als Gehilfe H. Hess' in der Allerheiligenkirche genannt wurde, kann hier nur dem Namen nach gedacht werden, ebenso eines *C. Mayer*, geb. 1810 zu Wien und des wackeren *C. Blaas*, geb. zu Nanders in Tirol 1815, welche beide

*) (1851.) Belvedere-Gallerie in Wien.

**) 12 Handzeichnungen in der Sammlung der Akademie zu Wien, phot. von Albert. München 1867.

***) (1871.) 12 Blätter mit bilderreicher architektonischer Umrahmung von S. Koch und F. Andres.

†) Belvedere-Gallerie zu Wien.

††) (1865.) Schlacht bei Zentha, Wandgemälde im Vorsaal der Burg zu Ofen.

†††) Figaro's Hochzeit und Orpheussage.

wenigstens vorwiegend dem religiösen Fache huldigten. Unter den eigentlichen Schülern Führich's und Kupelwieser's aber muss *F. Dobiaschofsky*, geb. zu Wien 1818, † daselbst 1867, hervorgehoben werden, welcher freilich den Eindruck seiner grossen Begabung in seiner letzteren Zeit durch übertriebene Sentimentalität etwas verkümmert hat.

Das Uebergewicht der Führich'schen Schule konnte sich indess seit der Vollendung der Altlerchenfelder Wandmalereien nicht mehr behaupten. Es war in Wien dem Aufschwunge der religiösen Kunst, wie er sich in kirchlichen Neubauten geäussert hatte, ein ungleich umfänglicherer der Profankunst gefolgt, der in der Anlage des Rings seinen fruchtbaren Boden fand. Für die profane Monumentalmalerei aber war *Carl Rahl**), zum epochemachenden Haupte herangereift. Geboren zu Wien 1812 als der Sohn des trefflichen Kupferstechers C. H. Rahl, hatte dieser 1831 mit dem Bilde »David in der Höhle Adulam« den Reichel'schen Preis erlangt, hatte sich aber, da er seiner Jugend wegen mit dem italienischen Reisestipendium nicht berücksichtigt werden konnte, von Cornelius' Ruf angezogen nach München gewandt. Allein die Glyptothekgemälde waren vollendet und Anschauungsdifferenzen trieben ihn bald wieder weg, erst nach Stuttgart, wo er Wächter besuchte, und etliche Porträte malte, dann nach Wien und Ungarn, wo er mehre Kirchenbilder schuf, bis endlich der Erlös für das »Gottesgericht« aus dem Nibelungenliede**) die Mittel zur ersten italienischen Reise 1836—38 darbot. Zunächst fesselte ihn Tizian, welcher ihm von seinen ersten künstlerischen Versuchen an als Ideal vorgeschwebt war, an Venedig, dann nach Rom gelangt schloss er sich, statt wie die Mehrzahl der Genossen der römisch-deutschen Schule Overbeck's nachzugehen, vielmehr an den älteren Riepenhausen, an Koch wie an Genelli an, von welchen namentlich der letztere ihm vielfach congenial war. Da ihn aber zunächst mehr das Porträt beschäftigte, konnte er sich weder auf die strenge Umrisscomposition des ersteren noch auf die phantastischen Conceptionen des letzteren zu weit einlassen und es war natürlich, dass er auch in Rom die coloristische Seite der Ober-

---

*) *Fr. Hottner*, Carl Rahl, eine biographische Skizze. Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst. Wien 1863. S. 37. fg.

**) (1835.) In der Belvedere-Gallerie zu Wien.

italiener, welche dem Bildniss grössere Aufmerksamkeit geschenkt hatten, überwiegend in's Auge fasste. Eine Zeit lang schwebte er, trotz des Einflusses Riepenhausens wie der von ihm begeistert verehrten Fresken von Raphael und Michelangelo, in Gefahr, zu Gunsten coloristischer Effekte in Formlosigkeit oder in's affektirt Kräftige, d. h. Theatralische zu gerathen; auch seine Vorliebe für tizianisches Colorit, welche ihm den Scherznamen seiner Jugendzeit »der wilde Tizian« erworben, liess besorgen, dass er in Manier und technische Nachahmung verfallen würde. Die zwei für das Belvedere angekauften, aber in die Keller des Palastes versetzten Bilder »Manfred von Karl von Anjou auf dem Schlachtfelde gefunden« und »Manfred's Einzug in Luceria«*) schienen auch diese Bedenken zu rechtfertigen, und in der That war, als Rahl 1843 zurückkehrte, nur sein Ruf im Porträtfache begründet. Sein unstetes Naturell liess ihn überdiess nirgends festen Fuss fassen: als Porträtist nach Kiel geladen, wandte er sich erst nach Kopenhagen, dann über Brüssel nach Paris, und nachdem er hier einige Monate nach Venetianern und nach Rubens copirt und Rom zum dritten Male besucht, folgte er wieder einer Einladung nach Holstein und Kopenhagen und neuerdings nach Paris. Doch wie der dänische König, der sich von ihm gemalt wünschte, bald nach seiner Ankunft starb, so kam der Künstler auch eben in Paris an, als der Julikönig flüchtig seines Bildnisses nicht mehr bedurfte. (1848). —

Mit den Eindrücken der Revolution kehrte er daher nach Deutschland zurück, um — sich in Frankfurt aktiv an der Freiheitsbewegung zu betheiligen, dann (zu spät) auf den Schleswig-Holstein'schen Kriegsschauplatz zu eilen, darauf in Wien in die akademische Legion einzutreten und endlich ein Mandat zum Studentenparlamente in Eisenach anzunehmen. Als der Sturm verbraust war, fand er die Ruhe wieder, sich, da ihm die Oktoberrevolution Wien versperrte, zwei Jahre in München ganz seiner Kunst zu widmen. Ein Flugblatt des Künstlers, in welchem er, wie einst Cornelius von Rom aus, der Wiederbelebung monumentaler Malerei in Oesterreich das Wort geredet, hatte indess grosses Aufsehen erregt und 1850 wurde er wirklich als Lehrer an die Wiener Akademie berufen. Allein die Reaktion fand ihn weder nach seiner künstlerischen noch nach seiner

*) Das erstere 1837, das zweite 1847 vollendet.

politischen Seite genehm, weshalb Rahl ein Privatatelier bezog, das zugleich seinen Schülern, deren er viele mit sich führte, Raum bot. Es folgten nun zwanzig Jahre einer fast beispiellosen Thätigkeit. Doch Wien selbst hatte noch mehre Jahre lang für die Werke Rahl's keinen Maasstab: er malte für einen Frankfurter, für Ungarn, für nah und fern, nur nicht für seine Heimatstadt.

Endlich war er mit Hansen bekannt geworden, der ihn ersuchte für die Ausschmückung der Kuppel und der beiden anstossenden Säle des Waffenmuseums Zeichnungen zu entwerfen. Die geistvollen Entwürfe dieser Ausschmückung nun, für welche der Künstler in zwei Jahren (1852—1854) alle Kräfte einsetzte, liessen nur das Grossartigste erwarten und ernteten selbst den seltenen Beifall eines Cornelius. Es sollten dabei die Kriege und nur jene verherrlicht werden, die zur Erhaltung der Nationalität, Erweiterung der Cultur, zur Vertheidigung des Heimatherdes und zur Befestigung des Rechtszustandes geführt wurden. Diese Hauptmotive liess er zunächst durch vier biblische Persönlichkeiten vertreten, welche von der Kuppel gleichsam wie höhere Vorbilder aus Goldgrund herabschauen sollten, nemlich Gideon als Befreier von der Fremdherrschaft, Josua als Verbreiter der Cultur, David als Vertheidiger des Heimatlandes und der Erzengel Michael als Schützer des göttlichen Rechtes. Den Kuppelrand sollte dann ein Fries schmücken, in welchem Darstellungen aus der römisch-germanischen Urgeschichte des Landes sich cyklisch abspielten. Die vier grossen Lünetten (Bogenfelder) unterhalb aber sollten die Bilder von vier Hauptsiegen ausfüllen, welche mit den biblischen Gestalten in Bezug zu setzen waren, so dass unter dem Landesbefreier Gideon die Befreiung der Ostmark durch Karl des Grossen Avarensieg; unter dem Culturverbreiter Josua die Erstürmung von Ptolemais durch Leopold den Tugendhaften; unter David als Vertheidiger der Heimat der Sieg Friedrich des Streitbaren über die einbrechenden Mongolen bei Neustadt, und unter Michael der Sieg Rudolphs von Habsburg über Ottaker auf dem Marchfelde, der Sieg des Rechts über Usurpation darzustellen war. Für die Bogenzwickel endlich waren die allegorischen Figuren der Cardinaltugenden, Stärke, Gerechtigkeit, Weisheit und Frömmigkeit entworfen. Die beiden anstossenden Säle hatte er zur Aufnahme von Darstellungen aus der österreichischen Geschichte einerseits von Max I. bis Karl VI., andererseits von Maria Theresia bis zur Gegenwart ausersehen, während

die Decke des einen Saales mit den »Schrecknissen des Krieges« und des anderen mit den »Segnungen des Friedens« geschmückt werden sollte. Hinsichtlich der beiden Nebensäle blieb es indess bei flüchtigen Skizzen, die ausgeführten Zeichnungen und zum Theil Farbenskizzen des Hauptsaales dagegen, von den gewiegtesten Künstlern Roms mit Recht bewundert, wurden zur Ausführung genehmigt.

Doch trotz Cornelius' schriftlichen Gutachtens gelang es einer engherzigen Gegenpartei den Vollzug nicht blos zu sistiren, sondern die Ausführung nach einem andern ungleich geringeren Plane durch C. Blaas durchzusetzen: ein grosser Verlust für die Kunst; denn Besseres vermochte Rahl nicht mehr zu leisten. Er hatte damit die Profan-Historienmalerei zu idealer Höhe erhoben, wie es seit Raphael's Stanzen wenigen Meistern geglückt ist. »Es gibt nichts Verkehrteres«, hatte er sich seinen Schülern gegenüber geäussert, »als den Maler mit dem Geschichtschreiber zusammenzustellen. Die Geschichte ist für den Maler nicht mehr als für den tragischen Dichter, der den Stoff in der Geschichte benützt, um seine ursprüngliche Idee darzustellen. Und wenn ein Künstler die Geschichte seiner Nation malen will, darf er sie nicht wie ein Geschichtschreiber auffassen, sondern im Sinn eines Poeten muss er sie behandeln, mit dichterischem Geist, mit der Phantasie des Dichters. Der Historiker, der wie ein Dichter schreibt, ist unverlässig; der Künstler, der wie ein Geschichtschreiber malt, ist lahm, kalt und ungeniessbar. Da die Geschichte die Aufgabe hat zu belehren, während Künstler und Dichter erwärmen und begeistern müssen, so ist die künstlerische Darstellung in der Geschichtschreibung nur Mittel zum Zweck, während in der Kunst die Darstellung selbst der Zweck und das Darzustellende das Mittel ist, um grosse allgemein menschliche Ideen zu versinnlichen.« Wir werden kaum irren, wenn wir behaupten, dass zunächst in den Corneliussälen der Glyptothek und dann in den Stanzen wie in der Sixtina zu Rom das Verständniss für diese wahrhaft monumentale Auffassung der Historienmalerei ihm aufgegangen und durch die negative Wirkung der von ihm bitter getadelten historischen Gallerie zu Versailles, in welcher eben jeder leitende Gedanke fehlt, zu noch klarerem Bewusstsein gereift sei. Zur Erprobung aber wäre hier die Gelegenheit gewesen, wie sie sich dem Meister wenigstens in dem Umfange nie mehr darbieten sollte.

Da traf Rahl (1856) mit Baron Sina zusammen, welcher ihn

zunächst für den Façaden- und Vestibuleschmuck der griechischen Kirche am alten Fleischmarkt zu Wien gewann*). Bedeutender war das zweite von jenem feinsinnigen Mäcen bestellte Werk, die Composition zu dem friesartigen Freskenschmuck in den Arkaden der von Hansen gebauten Universität in Athen, in den zwei Flügeln den Entwicklungsgang der griechischen Cultur, im Mittelbau den König von den allegorischen Figuren der verschiedenen Wissenschaften umgeben darstellend**). Hier fand der Meister Gelegenheit, seiner Vorliebe für classische Darstellungen, welche er in seiner Jugend stets zurückgedrängt gesehen hatte, genug zu thun und durch die Begeisterung des Schöpfers gestaltete sich das herrliche Werk dem berühmten Hémicycle von P. Delaroche wenigstens im Entwurfe durchaus ebenbürtig. Leider kamen die Entwürfe eines anderen Werkes, der Ausschmückung des Festsaales im grossherzoglichen Schlosse zu Oldenburg, wo die Venus anadyomene in reicher Umgebung auf der Decke, und der Triumph der Liebe von Chronos und Rhea bis zu Cleopatra und Lesbia herab in einem figurenreichen Friesreigen an den Wänden dargestellt werden sollte, nicht zur Ausführung. Dafür erhielt das Palais Sina zu Wien in vier grösseren Bildern***) herrlichen Schmuck; nicht minder das Palais Todesco durch die Darstellung der Parismythe, deren Ausführung jedoch der Meister nicht mehr erlebte, so wenig wie die Vollendung seines Argonautencyclus.

Die urwüchsige Fülle und Kraft des Künstlers, seine rastlos lebendige Phantasie und Productivität, die Fähigkeit seine Gestalten in einfach klarer Charakteristik, doch in warme strahlende Färbung getaucht, anscheinend mühlos herauszuschälen, hatten trotz seines völlig gebleichten Haares noch nichts verloren, als der Tod an des Meisters Thüre pochte. 1865. Spät zu Anerkennung und monumentaler Bethätigung gelangt, sah er beim Scheiden den grössten Theil seiner Werke noch unausgeführt, viele selbst im Entwurf noch unvollendet. Dasselbe war auch mit seinem künstlerischen Schwanen-

*) Die Façadenbilder (auf Kupfertafeln) sind von Rahl selbst, die Fresken des Vestibuls von Eisenmenger, Griepenkerl und Bitterlich zum Theil nach Rahl's Entwürfen ausgeführt.

**) Im Auftrag des österr. Kunstvereins in 5 Blättern gest. von Chr. Mayer.

***) Raub des goldenen Vliesses, Befreiung der Andromeda, Entführung der Helena, Opferung der Iphigenia.

gesang der Fall, nemlich mit der Composition der Orpheussage*) für den Vorhang des Neuen Wiener Opernhauses. Aber er nahm den Trost mit in's Grab, der nur wenigen seiner grossen Zeitgenossen beschieden war, seine Richtung nicht mit seinem Leben abzuschliessen; denn er durfte sich rühmen, der monumentalen Malerei Wiens wohl für längere Zeit die Bahn gewiesen und eine Schaar von tüchtigen Talenten herangezogen zu haben, welche seinen Spuren folgten.

Unter diesen stehen obenan *Ed. Bitterlich*, geb. 1840 zu Wien, leider in noch jungen Jahren (1872) verstorben, und nicht blos als die hervorragendste ausführende Hand Rahl's, sondern auch durch eigene Compositionen**) rühmlich bekannt, und der Oldenburger *Chr. Griepenkerl*, der sich in den Palästen Sina, Ephrussi, Klein und Erzh. Leopold zu Wien zu dem grossen Auftrage der Ausmalung seines heimatlichen Museums vorbereitete. Auf ähnlicher Stufe steht *A. Eisenmenger*, seit einigen Jahren als Professor an der Akademie thätig. An Rahl hatte sich auch, wie der schon oben erwähnte *E. Engerth*, *C. Laufberger*, geb. 1829 zu Mariaschein in Böhmen, früher Genremaler, angeschlossen und namentlich in dem Vorhang für die komische Oper des Wiener Opernhauses***) ganz hervorragendes geleistet. An sie reihen sich unter Rahl's jüngeren Nachfolgern die beiden Ungarn *Mor. Than* und *C. Lotz*, welche im Redoutensaal wie im Museum (Treppenhaus) zu Pest ein schönes Feld für ihre gemeinsame Thätigkeit gefunden haben. Neben *G. Gaul* und Gg. Mayer verdient dann endlich noch der fruchtbare *A. Romako*, geb. 1832, Erwähnung, obwohl er seit mehren Jahren nach Rom übergesiedelt die Historienmalerei wieder verlassen hat.

Es steht zu erwarten, dass der in Wien wie nie vorher gebotenen Gelegenheit und dem durch eine Reihe vortrefflicher Architekten genährten monumentalen Sinne auch in der nächsten Zukunft die malerischen Talente nicht fehlen werden, um dem künstlerischen Aufschwunge der Kaiserstadt auch nach dieser Seite noch länger entsprechen zu können.

---

*) Ausgeführt von Bitterlich und Griepenkerl, gest. v. Bültemeyer. Die Sirenen daraus gest. v. Clauss.

**) Im Palais Epstein, im Grand Hotel zu Wien und in der Villa des Erzherzogs Johann am Traunsee.

***) Gest. v. Bültemeyer, Sonnenleitner, Doby und Eissenhardt.

# Siebentes Capitel.

## Die Historienmalerei im übrigen Deutschland.

Dresden hatte in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nur hinsichtlich der Landschaft durch die Pflege des Stimmungsbildes an dem neuen Aufschwunge selbständigen Antheil genommen (vgl. S. 273 und 274). Wohl war von der römischen Genossenschaft auch in die Elbestadt ein Missionar entsandt worden, doch dieser, *C. Vogel,* nachmals *v. Vogelstein,* zubenannt, welcher seit 1813 in den präraphaelitischen Bahnen Overbeck's zu wandeln versucht hatte (S. 227), erwies sich weder begabt noch stetig genug, um die Tradition der Nazarener lebensfähig nach Dresden zu verpflanzen. *Aug. Richter,* aus Dresden, geb. 1801, wäre vielleicht eher geeignet gewesen, seine unter Cornelius zu Düsseldorf ein paar Jahre lang genossene Schule in Dresden weiterhin fruchtbar zu machen, wenn ihn nicht zu frühe eine traurige Gemüthskrankheit seiner Kunst und seinen Freunden entrissen hätte. Bedeutender als beide wurde C. Vogel's Schüler, *C. Peschel,* geb. zu Dresden 1799, welcher seinen kurzen Aufenhalt in Rom 1825 bis 1826 mehr dazu nutzte, eingehende Studien nach Raphael zu machen, als in der Weise der ehemaligen Klosterbrüder in die Spuren Fiesole's und der Altflorentiner einzutreten, wodurch er seinem Lehrer Vogel bei der Ausmalung des Schlosses zu Pillnitz wesentliche Dienste zu leisten vermochte. Auch seine Loggienmalereien im sog. römischen Hause zu

Leipzig, an denen er im Auftrag Dr. Härtel's zugleich mit Genelli arbeitete, wie die Fresken für Hrn. v. Quandt mit Darstellungen zu fünf Goethe'schen Gedichten*) verrathen raphaeleske Formgebung, aber trotz der übertriebenen sentimentalen Geberde zu wenig Originalität und Inhalt. Dasselbe gilt von seinen religiösen Malereien, von welchen eine Pietà**) und unter seinen späteren Compositionen die h. drei Könige, Maria mit dem Kinde und Mater amabilis***) zu nennen sind.

Bevor jedoch Peschel selbständig auftrat, hatte man in Dresden das Bedürfniss empfunden, den coloristischen Extravaganzen Vogel's wie der leeren Illustrationsweise des alten M. Retzsch durch eine Berufung von München oder Düsseldorf einen Damm entgegenzusetzen und die altberühmte Dresdener Malerschule, die bisher vorzugsweise von der Gallerie gezehrt hatte, durch ein hervorragendes Haupt aus der manieristischen Versumpfung herauszureissen. Da Kaulbach, an welchen man sich zunächst gewandt, und damals auch J. Schnorr nicht erhältlich waren, so lenkte man die Wahl auf Düsseldorf und zwar mit dem besten Erfolg. *E. Bendemann* nahm nicht blos die Berufung an (1838), sondern zog auch noch seinen Schwager J. B. Hübner zu sich dahin. Mit diesen, deren Düsseldorfer Thätigkeit oben (S. 375 fg.) geschildert worden ist, war der Historienmalerei Dresdens der Weg vorgezeichnet und die Dresdener Schule zugleich zur Filiale der Düsseldorf'schen gemacht, woran auch die später gelungene Gewinnung J. Schnorr's wenig mehr zu ändern vermochte.

Wenn es auch nicht statthaft sein dürfte die stereochromischen Wandgemälde im Schlosse zu Dresden†), mit welchen Bendemann betraut wurde, denen eines Cornelius oder Kaulbach als ebenbürtig an die Seite zu stellen, so stehen sie denselben doch nicht soweit nach, wie gewöhnlich behauptet wird. Formgewandtheit und Sinn für Schönheit im Einzelnen wie im Linienfluss des Ganzen, dazu die Beherrschung der technischen Mittel sind Bendemann vielleicht sogar

---

*) (1840.) In der Villa „zur schönen Höhe“ bei Dietersbach, gest. von A. Krüger.

**) (1850.) In der Kirche zu Auerbach im Voigtlande.

***) Die drei letztgenannten Werke phot. v. Hanfstängl.

†) Die Wandgemälde im Ball- und Concertsaale des k. Schlosses zu Dresden von E. Bendemann, mit Text von J. G. Droysen. Dresden. E. Arnold.

in noch höherem Grade eigen als Kaulbach, sicher als dem Altmeister Cornelius. Allein das was den epochemachenden Meister charakterisirt, der eigene Styl, tritt aus den Dresdener Cyklen nicht entgegen. Es ist die W. Schadow'sche Schule in ihrer höchsten Vollendung, was sich hier glänzend manifestirt, nicht der individuelle künstlerische Ausdruck; es ist das hochbegabte und vollendet durchgebildete Talent, nicht das bahnbrechende Genie. Das Auge durchläuft die Compositionen wie die Formen, zum Theil aus Reminiscenzen der Antike wie des Cinquecento bestehend, erfreut und befriedigt, aber kaum irgendwo so magisch gefesselt, wie es vor jenen Werken in vielen Parthien zu geschehen pflegt: der zündende Funke, das überwältigende Moment fehlt und darum auch der packende Eindruck. Schreiber dieser Zeilen hat nach dem Besuch der Bendemann'schen Säle des Schlosses die Frage an sich gerichtet, warum trotz des Genusses, den ihm die Betrachtung der Malereien im Einzelnen durch ihre mustergiltige Schönheit bereitet, die Freude darüber sich so schnell verflüchtigte und der Eindruck ein weit weniger nachhaltiger war, als jener der Cornelius'schen und Kaulbach'schen Compositionen, selbst der Werke Rahl's und Schwind's, und er konnte sich der Vermuthung nicht entwinden, dass es gerade die tadellose Regelrichtigkeit ist, welche jede tiefere Charakteristik hemmend der Phantasie des Künstlers wie Beschauers die Flügel bindet. Die Fessel der Schadowschule, »die Furcht vor gemalten dummen Streichen« lastet die Freiheit bannend auch auf dem Schwung der Erfindung und hindert namentlich jede individuelle Entfaltung. Mit einem Worte: die Kunst Bendemann's ist wesentlich formal.

Daraus ergibt sich von selbst, dass die Gemälde des Thronsaales als zumeist historischen Inhalts denen des Ballsaales mit den Allegorien der Künste und Darstellungen aus der Griechenwelt entschieden nachstehen. Der erste Saal, vorzugsweise zur Eröffnung und Entlassung des Landtages bestimmt, prägt diesen Zweck auch in seinem Gemäldeschmuck aus: eine Reihe von Gesetzgebern und grossen Königen alter und mittlerer Zeit, beiderseits von der in der Mitte hinter und über dem Throne angebrachten Saxonia füllt die für den König und sein Gefolge freigehaltene Saalhälfte, während vier grössere Gemälde, die vier Stände in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Heinrich I. (bekanntlich eines sächsischen Herzogs) repräsentirend, und eine die Stände zusammenfassende Allegorie über dem Eingange den

für die Landesvertretung bestimmten Theil zieren. Verrathen namentlich die letzteren ausser ihrer düsseldorfisch-conventionellen Behandlung das dem Meister selbst Fremdartige mittelalterlicher Geschichtsbilder, so bot dafür der Ballsaal dem Künstler reiche Gelegenheit zur Entfaltung formaler Schönheit mit allen Reizen einer vorzüglichen technischen Darstellung, die, wie schon früher erwähnt worden ist, zu den Hauptvorzügen der ganzen Schule wie des Meisters insbesondere gehört. Von den Hauptbildern zwar dürfte nur die Huldigung bei der Hochzeit des Alexander als besonders bedeutsam hervorgehoben werden, während die Hochzeit des Peleus und der Thetis etwas leer*), der Dionysoszug dagegen als geschraubt bezeichnet werden muss, wobei überdiess starke Anklänge an Pompejana und andere Antiken, wie in der Kentaurengruppe, auffallen, und der Apollonzug vielfach an Reni's Bild in Palazzo Rospigliosi gemahnt.

Anziehender sind die über den Hauptbildern befindlichen lünettenförmigen Compositionen, besonders die eleusinische Gruppe und Platons Gastmahl. Noch mehr die acht Gruppen der Künste, zu welchen ausser den fünf Hauptkünsten auch die Tanzkunst und Schauspielkunst und überdiess die Verherrlichung Homers gezogen ist, wobei es allenfalls der geigende Apollo der raphaelischen Stanzen verantworten mag, wenn die Musik**) sich in der brillant ausgeführten Umgebung von kleinen und grossen Geigen besonders gefällt. Als das Gelungenste aber dürfte wohl der Fries der beiden Langseiten zu bezeichnen sein, welcher in acht Abtheilungen die Kinderzeit, die gymnischen und musischen Spiele der Jugend, Hochzeit, Opfer, Winzerfest, Jagd und Alter darstellend, zu den besten Schöpfungen des Jahrhunderts gezählt werden muss. Die zwanglos rhythmische Anordnung, der Reichthum und die Schönheit der Motive, die Klarheit der ausgesprochenen Gedanken erreicht hier die Formschönheit des Einzelnen und lässt gelegentliche Reminiscenzen, welche der sonstigen lebenvollen Originalität der Erfindung einigen Abbruch thun, übersehen.

Das umfängliche Werk nahm bei der bis an's Peinliche grän-

---

*) Ueber die Schönheit der Gewandung der Thetis hätte überdiess der Künstler deren Möglichkeit in der gewählten Form nicht vergessen sollen.

**) In welcher der Künstler seine geistreiche Gemahlin, geborene Schadow, verewigt haben soll.

zenden Sorgfalt des Meisters in Composition und Durchführung den grössten Theil seines zwanzigjährigen Aufenthalts in Dresden in Anspruch. Beim Rücktritt W. Schadow's 1859 an die Spitze der Düsseldorfer Akademie berufen, fand er gleichwohl dort keine erhebliche Lehrwirksamkeit mehr, da während seiner Abwesenheit die Kunstanschauungen in Düsseldorf sich gänzlich umgestaltet hatten. Er verlangte daher 1869 seine Enthebung und wurde von H. Wislicenus ersetzt. Von seinen letzteren Werken ist der herrliche Fries des Festsaales der Realschule zu Düsseldorf mit zahlreichen auf Wissenschaft und Kunst, Industrie und Handel bezüglichen Porträts und Kinderallegorien wie das grosse Gemälde: Wegführung der Kinder Israels in die babylonische Gefangenschaft*) schon erwähnt worden. Der noch kaum Spuren des Alters verrathende und noch mit grossem Erfolge im Bildniss thätige Künstler steht jetzt ganz ausser Zusammenhang mit der Akademie, an deren Wiederaufschwung er, hoffentlich mit Unrecht, verzweifelte.

*J. Hübner's* Thätigkeit in Dresden war, obgleich er Bendemann im Thronsaal unterstützte, doch mehr dem Staffelei- und besonders Kirchenbilde und dem Porträt gewidmet. Am bekanntesten sind wohl seine beiden geschichtlichen Charakterbilder, der greise Carl V. in S. Just und Friedrich II. in Sanssouci, geworden. Nach Bendemann's Abgang liess der alternde Künstler den Pinsel mit der Feder wechseln und hat auch als einsichtsvoller und enthusiastischer Kenner der ältern Kunst nicht minder Anerkennenswerthes geleistet wie als Künstler, so dass er bis in die neueste Zeit als eine der hervorragendsten Kunstnotabilitäten eine bedeutende Rolle in Dresden spielte. Von seinen letzteren Werken sind die Disputation zwischen Luther und Eck in Leipzig und Stephanus vor dem hohen Rathe, hervorzuheben.

*J. Schnorr* dagegen, der in München sich mit einem Cornelius messen konnte und dem romantischen Geschichtsbilde einen Aufschwung gegeben hatte, an welchem eine ganze Generation zehrte, verbrauchte, seit er (1848) nach Dresden übergesiedelt war, den Rest seiner Kraft in einem allzu umfänglichen Illustrationswerke, das seiner eigenthümlichen Begabung ferner lag als seiner religiösen Gesinnung,

---

*) In der Nationalgallerie zu Berlin. Farbenskizze im Besitz des Hrn. Jacobsen im Haag.

nemlich in einer Bibelausgabe*). Es kann nicht geleugnet werden, dass viele von den Compositionen, namentlich zum alten Testamente, von ergreifender Schönheit sind; allein dem keineswegs universellen Genius des Schöpfers des Ariost- und Nibelungen-Cyklus wie der Gemälde der Kaisersäle der Münchener Residenz, der zwei Dritttheile seines Lebens in ritterlicher Romantik geschaffen hatte, konnte die Genesis wie das Neue Testament, das letztere namentlich in protestantischer Auffassung, unmöglich angemessen erscheinen. Er mochte daher einem wahren Herzensbedürfnisse genügen als er noch 1869 einen Cyklus aus Ariost »Angelica und Medoro«, den er 1826 für Ingres gezeichnet, wiederholen konnte. Es war diess mit den Compositionen zu zwei grossen Glasgemälden**), die Geschichte des Apostels Paulus und Christus am Kreuz darstellend, und einem grossen Bilde »Luther in Worms« ***) seine letzte Arbeit. 1871 seiner Funktion als Gemäldegalleriedirektor enthoben, folgte er 1872 seinem Freunde Cornelius in's Jenseits. —

Das Zusammenwirken von drei so trefflichen Kräften, wie Bendemann, J. Hübner und J. Schnorr hatte in Bezug auf die Dresdener Akademie den gewünschten und erwarteten Erfolg nicht. Es ist diess ein Beweis, dass auch die Besten eine alternde Richtung nicht zu halten vermögen und nothwendig allmälig vereinsamen müssen. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört eben im Gebiete der Malerei so zweifellos der Farbe und Realität an, wie die erste Hälfte der Romantik und Idealität. Wie Cornelius in Berlin, Kaulbach und selbst Schwind in München weniger Einfluss auf ihre Kunstgenossen hatten als einige belgische und französische Werke, die dem bis zu einer gewissen Höhe entwickelten Künstler in farbestrahlender Beredtsamkeit lehrten, der Wirklichkeit so energisch als möglich zu Leibe zu gehen, so war es auch in Dresden. Doch waren die älteren Düsseldorfer noch vergleichungsweise im Vortheil gegen die Schule eines Cornelius und Schwind, indem ihnen Farbe und Modell von Haus aus näher standen, so dass ihnen auch, wie

*) Leipzig, G. Wigand, 1854.

**) (1866 u. 1868.) Für S. Paul in London in der Münchener k. Glasmalerei ausgeführt, gestiftet v. Th. Brown Esq. und von der Company of Drapers.

***) (1869.) Im Maximilianeum zu München.

diess z. B. Bendemann in seinem neuesten grösseren Werke*) gezeigt, einiger Compromiss mit den Anschauungen der neuesten Zeit möglich war.

Wenn *C. Peschel*, von welchem oben gesprochen wurde, in seiner späteren Zeit der Richtung Schnorr's huldigte, so ist diess bei dem vormaligen Schüler Vogel's und dem in der römischen Kunstanschauung ergrauten Künstler selbstverständlich; von den jüngeren Nachfolgern aber blieben nur Wislicenus, Zumpe und Grosse innerhalb der von den Altmeistern gesteckten Gränzen und in der formliebenden idealen Bahn.

*Herm. Wislicenus*, 1825 zu Eisenach geboren, war bald nach Bendemann's Berufung an die Akademie nach Dresden gelangt und hatte sich erst an diesen, dann entschieden an Schnorr angeschlossen. Dem Stoffgebiete nach Genelli verwandt, bethätigte er sich vorzugsweise in Allegorie und Mythologie, und erweckte schon mit seinen Cartons »Abundantia« und »Miseria«**), welche bei Cornelius ausserordentlichen Beifall fanden, die höchsten Erwartungen. Nachdem ihn dann Italien weiter gefördert, gewann er durch seine Nacht***) und besonders durch die öfter wiederholte Caritas†) wie durch die Pendants »Sommer und Herbst«††) an Bedeutung und Ruf, musste aber mit den schönen Compositionen zur Prometheusmythe†††) in der Leipziger Loggien-Concurrenz gegen Grosse eine Niederlage erfahren. Nicht minder grossartig gestaltete sich der Carton »Kampf des Menschen mit den Elementen« (die deukaleonische Flut als Wendepunkt der Titanenherrschaft und der olympischen Weltordnung*†), während ihm das classische Geschichtsbild, wie die Wandbilder »Brutus verurtheilt seine Söhne« und »Cornelia mit ihren Kindern, den Gracchen«**†) zeigen, ganz unzusagend erschien. 1866 als

*) (1872.) Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft. Nationalgallerie zu Berlin.

**) Im Museum zu Leipzig, Nr. 23. In Oel ausgeführt im Museum zu Dresden, gest. v. W. Unger.

***) Im Schlosse zu Weimar.

†) In erster Ausführung im Museum zu Weimar, gest. v. Felsing.

††) Gest. v. Th. Langer.

†††) Aquarellzeichnung. Im Museum zu Leipzig.

*†) Im Museum zu Weimar, phot. v. Hecker.

**†) Im Treppenhause des sog. römischen Hauses. (Dr. Friederici) in Leipzig.

Professor nach Weimar und 1869 als Direktor an die Akademie von Düsseldorf berufen, verlor er an künstlerischer Produktivität, welche übrigens niemals sehr lebhaft genannt werden konnte. Als das hervorragendste Werk seiner letzten Zeit dürften die Entwürfe für das Treppenhaus des Weimarer Museums genannt werden.

*Joh. Zumpe*, geb. zu Leipzig 1823, † zu Dresden 1864, hatte sich überwiegend auf das religiöse Gebiet geworfen und war darin als Schüler der Leipziger Kunstschule zunächst Jäger, nach seiner Uebersiedlung nach Dresden aber vorzugsweise Schnorr gefolgt, wie der Carton »Johannes der Täufer vor Herodes und Herodias« *) verräth. Leider war es ihm nicht mehr gegönnt, die schönen Compositionen zu den Corridorgemälden des neuen Museums zu Dresden, mit welchen er in der Concurrenz Hübner besiegt hatte, selbst zur Ausführung zu bringen, da ein früher Tod das schöne Talent abrief. — Glücklicher war *Theod. Grosse*, geb. 1829 zu Dresden und seit 1847 spezieller Schüler Bendemann's, nachdem er einige Jahre die Absicht gehegt, Bildhauer zu werden. Schon sein erstes Bild »Leda mit dem Schwan« **) zeigt die bedeutende Begabung des ruhig strebsamen Künstlers, so dass ihn Bendemann zu seinen Gemälden im Ballsaale des Schlosses heranzog. Damit war seine monumentale Richtung entschieden. Nachdem er im Dresdener Museum 1855—58 Deckenbilder en grisaille ausgeführt, erwarb er durch die enkaustische Ausmalung des Graf Solm'schen Schlosses Wildenfels***) das grosse italienische Reisestipendium der Akademie, wodurch er Gelegenheit fand, durch Studien in Florenz und zuletzt nach Raphael zu Rom, wo er auch den Verkehr mit Cornelius geniessen konnte, sich vollends auszubilden. Auf der Höhe seiner Entwicklung erlangte er in der Concurrenz bezüglich der Ausmalung der Loggia des Museums zu Leipzig den Sieg 1862, und vollendete das Werk 1871. Es repräsentirt eine brillante Verbindung der plastischen Weise seiner Anfänge und der älteren Schule mit den neueren Anforderungen an blühendes und reiches Colorit und erhebt die Räume, welche sie füllt, zu festlicher Heiterkeit, wie sie von der decorativen Monumentalmalerei seiner letzten Vorgänger niemals erreicht worden

---

*) Im städtischen Museum zu Leipzig.

**) In der Abtheilung für neuere Bilder im Museum zu Dresden.

***) Allegorien und Darstellungen aus der Geschichte des gräflichen Geschlechtes.

ist*). Auch in religiösen Werken ist der Künstler höchst ansprechend**) und sein Einfluss nicht blos auf die Akademie, auf welcher er nun seit 1867 in Dresden wirkt, sondern selbst auf Kunstgewerbe gross und fruchtbar***). — Ausser den Genannten verdienen noch *J. C. Bähr*, geb. 1801 zu Riga, † 1869 zu Dresden und *Ad. Wichmann*, geb. 1820 zu Celle, † 1866 zu Dresden, beide Professoren der Akademie, der Erwähnung.

Neben Dresden spielt Leipzig in der Historienmalerei eine unbedeutende Rolle. Von den Leistungen *Gust. Jäger's*, welcher 1847 an die Spitze der dortigen Kunstschule berufen ward und daselbst bis an seinen Tod (1871) lehrte, ist schon unter den Münchener Schülern Schnorr's die Rede gewesen. (S. 343). Achtbar wie dieser, doch minder begabt erscheint *G. A. Hennig*, geb. 1797 zu Dresden, † 1869 zu Leipzig, welcher unter Schubert und Mathäi zu Dresden vorgebildet seine künstlerische Reife in Rom im Gefolge Overbeck's und Koch's suchte, aber nicht völlig fand. Seine Fresken in der Villa des Dr. Crusius zu Rüdigsdorf bei Altenburg, wo er mit Schwind das Leben der Psyche u. A. malte, verschaffte ihm eine Lehrerstelle an der Leipziger Kunstschule, wo er bis an seinen Tod in geräuschloser Mittelmässigkeit wirkte.

Was Nennenswerthes im Historienfache zu Leipzig geleistet wurde, das schufen Gäste, wie Genelli, Wislicenus und Grosse. Es ist auch ungewiss, ob der in *Niepers* aus Dresden gewonnene Ersatz für Jäger die Anstalt entsprechend zu heben vermögen wird.

Lebhafter war die Kunstthätigkeit in dem sächsischen Musensitz Weimar, obgleich auch hier ein grosser Theil aus fremden Händen kam. Den Anstoss gab der Kunstsinn der Grossherzogin Maria (Grossfürstin von Russland), welche in vier um den Conseilsaal liegenden Räumen das Andenken an die vier Dichterfürsten, welche der Stadt an der Ilm ihren Nimbus verliehen hatten, verherrlichen liess. Zur Ausmalung der Goethegallerie wie des Schillerzimmers wurde *Bernh. Neher* (vgl. S. 347), der sich unter Cornelius

*) Th. Grosse's Fresko-Malereien in der östlichen Loggia des städtischen Museums zu Leipzig. Nach den Cartons photographirt v. F. Hecker in Dresden. Text v. Dr. M. Jordan. 32 Blatt nebst 6 Umrissblättern.

**) Darunter „Abraham die drei Engel bewirthend". Oelbild von 1860, im Besitz der Frau Dr. Seeburg in Leipzig.

***) Tischplatte von Grosse, abgebildet in Lützow's Zeitsch. f. bild. Kunst. 1866.

Auspicien durch sein Fresco »Ludwig des Bayern Einzug« am Isarthor zu München als geeignete Kraft legitimirt hatte, berufen, und entledigte sich von Maler *Kögl* unterstützt in einer grossen Zahl von Scenen, namentlich aus den dramatischen Werken beider Dichter seiner Aufgabe mit Geschick und Tüchtigkeit, wenn auch ohne packende Genialität *). Hinter ihm blieb *G. Jäger*, welchem das Herderzimmer übertragen war, keineswegs zurück, obgleich er die treffliche Schule, die er als Gehilfe Schnorr's in den Kaisersälen der Münchener Residenz genossen, wirksamer hätte entfalten können, wenn er sich mehr an den Cid gehalten hätte, statt sich in unverständlichen Allegorien zu verlieren. Die Palme errang, von den trefflichen Arabesken *A. Simon's* aus Stuttgart unterstützt, unbestreitbar ein Weimarer Künstler durch das Wielandzimmer, nemlich *Fried. Preller*, dessen Werke indess in's Gebiet der Landschaft gehören.

Ausser diesem Weimar ganz eigenen Heros der historischen Landschaft hat die Stadt an der Ilm mehrmals das Glück gehabt, grosse Meister für seine Kunstschule zu gewinnen, jedoch sie nie lange besessen. So hat *Genelli* (S. 352 fg.) in der Musse des Prytanen, wie sein geistreicher Biograph Jordan sagt, den Rest seines Lebens hindurch dort verbracht, und *A. v. Ramberg*, welcher indess trotz einiger Anläufe zur Historienmalerei zu den Vertretern des Genre zu zählen ist, dort seine volle Reife erlangt. Berlin hatte einen seiner besten Historien- und Bildnissmaler, *B. Plockhorst*, für einige Jahre (1866—1869) dahin abgegeben, um die durch Ramberg's Abgang entstandene Lücke auszufüllen, und auch Düsseldorf entrichtete in dem vorzüglichen Landschafter Graf *Kalkreuth* an Weimar seinen Tribut. Ja selbst Belgien lieferte 1862 in *F. Pauwels*, einen der trefflichsten Schüler Wappers' der grossherzoglichen Kunstschule für ein Jahrzehent einen Lehrer, dessen weitreichender Einfluss dem Geschichtsbild, das *F. v. Martersteig*, aus Weimar (geb. 1812) in französischer Weise (Delaroche) zu cultiviren gesucht, nach belgischer Art in Mitteldeutschland Bahn brach. Seine Richtung und Wirksamkeit fällt jedoch bereits in die folgende Periode.

Die sächsischen Lande können indess nicht verlassen werden, ohne des romantischen Kleinods derselben zu gedenken, nemlich der Wartburg. Es war Schwind vorbehalten, dem von dem Giessener

*) Die Schillerserie gestochen v. W. Müller (Leipzig R. Weigel).

Architekten v. Ritgen wiederhergestellten Schlosse den entsprechenden farbigen Schmuck zu verleihen, und in der That hätte in ganz Deutschland keine geeignetere Kraft hiezu gefunden werden können. Es ist schon erwähnt worden (S. 360), dass ein den Sängerkrieg auf der Wartburg darstellendes Gemälde Schwind's (im Städel'schen Museum zu Frankfurt) zu diesem Auftrag die Veranlassung gab. Es war damit dem Künstler die Gelegenheit geboten, seine Kunst nach seiner eigensten Herzensstimmung monumental und zur höchsten Vollendung zu entfalten. Denn die Wartburgsagen mussten ihm, dem romantischen Märchenmaler, wohl ebenso als das höchste Ziel seiner künstlerischen Wünsche erscheinen, wie einem Cornelius das christliche Epos. Die thatenreiche eigentliche Geschichte der thüringischen Landgrafen dagegen liess er fast unberührt.

Es ist bekannt, dass drei Räume des neu hergestellten Landgrafenhauses ihren Schmuck durch den Meister erhalten haben, der Empfangs- und Gerichtsaal der alten Landgrafen, der Sängersaal und der Gang zur Kapelle. Der erstere ist mit einem breiten Fries geschmückt, der in 9 Darstellungen folgende Scenen giebt*): Ludwig der Springer beschliesst mit dem »Wart' Berg du sollst mir eine Burg werden« die Erbauung der Veste. Ludwig II., der Eiserne, auf der Jagd verirrt, wird von dem Schmied im Walde (Landgraf werde hart!) gebessert. Derselbe zeigt dem Kaiser Friedrich Barbarossa die aus seinen Getreuen bestehende Ringmauer. Ludwig der Heilige tritt dem seinem Zwinger entsprungenen Löwen im Schlosshofe entgegen. Ludwig verhilft einem vor Würzburg beraubten Krämer zu seinem Rechte und zu seinem Esel. Albrecht der Entartete wird von der schönen Kunigunde von Eisenberg seiner Gemahlin entfremdet. Landgraf Friedrich deckt sein Töchterchen, während es von der Amme auf dem Wege zur Taufe gestillt wird, gegen feindlichen Ueberfall. Scenen aus den Kriegen mit Graf Heinrich von Württemberg und mit den Sternrittern. Den Preis verdienen vor Allen die Darstellungen des bezaubernden Eintritts der schönen Kunigunde in den Banketsaal und der Säugung des kleinen Töchterchens auf dem Wege zur Taufe. Minder erfreulich erscheint das den bekannten Sängerkrieg darstellende grössere Gemälde des Sänger-

---

*) Die Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg v. M. v. Schwind. Holzschnitte von Gaber. Text von M. v. Arnswald. Lpz. A. Dürr.

saales, für welches der Künstler selbst »keine rechte Sympathie gehabt zu haben« bekennt. Das friesartige Entwickeln mehrer Episoden in leichter schlichter Märchenerzählung war ihm wie keinem Zeitgenossen eigen: das Zusammenfassen einer grossen Begebenheit in eine Composition — das eigentliche Historienbild — dagegen war ihm versagt. Wir finden ihn hier wieder in dem Fall seiner Arbeiten in Carlsruhe oder seines Sängerkriegbildes in Frankfurt und der Aufgabe einen mächtigen Stoff ohne die Unterstützung des anmuthigen Märchengenre's zu bewältigen nicht gewachsen. Seine künstlerische Phantasie wird nicht lebendig in hochdramatischen Stoffen und findet daher auch für dieselben nicht den entsprechenden Ausdruck. Er bedarf dazu des Hintergrundes von Waldparthien, Burgen und Hütten, welchem kein Künstler den romantischen Duft und die wonnige Verklärung zu verleihen vermochte, wie er sie in jeder Linie zu zaubern verstand.

Dagegen sind die Elisabethbilder des Kapellenganges wahre Perlen seiner Kunst. Leidet auch das erste Bild »die Ankunft der vierjährigen Braut auf der Wartburg« an mancher stofflichen Ungunst, so ist »das Rosenwunder«, wie der »Abschied Elisabeths vom Gemahl auf Nimmerwiedersehen«, und »die Flucht der Verstossenen mit den Kindern« unerreicht, so dass selbst das fünfte und sechste Bild, »der Tod der Heiligen« und »die feierliche Ueberführung der Leiche in den Dom zu Marburg« dagegen zurückbleiben. Auch sind die sieben Werke der Barmherzigkeit, wie sie Schwind in Medaillonform zwischen die Elisabethbilder setzte, indem er der h. Landgräfin selbst die Rolle der Barmherzigen verlieh, in den häufigen Darstellungen dieses Gegenstandes trotz der einfachen Schlichtheit dieser Composition wohl nie ausdrucksvoller und in rührenderer Schönheit dargestellt worden.

Von dem, was Schwind nach Vollendung der Wartburggemälde noch geschaffen, sind wieder zwei Märchencyklen hervorzuheben, »die sieben Raben«*) und »die schöne Melusina«**). Wer wäre nicht in der Münchener Ausstellung des Jahres 1858 immer wieder zu dem ersteren zurückgekehrt, das selbst in dieser umfassenden Zusammenstellung der neuern deutschen Kunst vielleicht die grösste Zugkraft

*) Im Museum zu Weimar.
**) Im Besitz des Kaisers von Oesterreich.

ausübte. Und wer hätte nicht, als 1869 das Münchener Akademiegebäude gleichzeitig in separaten Ausstellungen Kaulbach's Peter Arbues und Schwind's Melusine dem Kunstfreunde darbot, der letzteren freudigen Herzens den Vorzug gegeben. Ich wage es auszusprechen, dass kaum je ein Dichter einem Märchen eine vollendetere Form zu geben gewusst, als es unser Maler mit dem Stifte vermochte. Die zutrauliche und keusche Naivetät der Erfindung, die trotz üppiger Gesundheit stets so anmuthigen Formen in ihrem bestimmten Umriss und selbst die leichtduftige Aquarellirung stimmen wunderbar zu dem Märchencharakter, welcher niemals zu viel Realität in Form und Farbe wird ertragen können. Dafür hatte sich der Künstler offenbar hinsichtlich der eigenen Befähigung getäuscht, wenn er von den Wartburgbildern Veranlassung nahm, nun auch in der deutschen Kaisergeschichte sich nach Stoffen umzusehen, wie denn »Kaiser Rudolph's Ritt zum Grabe« trotz einzelner bedeutender Schönheiten mit Recht kalt liess. Auch seine Tafelmalereien für den Münchener Frauendom*) liessen in dem Bestreben memlingisch oder burgkmaierisch zu archaisiren, den eigenen Genius nicht zum Durchbruch kommen. Mehr die Apsidenmalereien und besonders die Stationen der Reichenhaller Pfarrkirche, deren edle und auf wenige Figuren sich beschränkende Einfachheit diesem vielverlangten und durch Massenproduktion sehr zurückgekommenen Cyklus, wenn mehr bekannt, ebenso vortheilhaft sein würde, wie die Musterarbeiten Overbeck's. Auf alle Fälle fesselte ihn, den enthusiastischen Musikfreund, der Auftrag, Loggia und Foyer des neuen Wiener Opernhauses mit Opernscenen zu schmücken ungleich mehr, als die Bestellung von Glasgemäldecartons für Glasgow und London, wenn auch nicht verhehlt werden kann, dass selbst jene schönen Schöpfungen hinter den Sagen und Märchen von seiner Hand zurückblieben. Noch hatte indess das Alter keinen Einfluss auf den rüstigen Künstler geäussert, als er mitten im eifrigsten Schaffen von einem organischen Uebel hinweggerafft wurde (1871). Mit ihm war einer der besten Träger der idealen Kunst Deutschlands, welche in den greisen Künstlerheroen Cornelius, Overbeck, Schnorr und Kaulbach bis in die unmittelbare Gegenwart herab wirkten, hinübergegangen.

Dass auch er allmälig vereinsamte, liegt in der gesammten

*) An den Flügeln des Hochaltars wie der beiden Altäre an den Chorstufen.

Zeitrichtung und in der mehr und mehr zur Alleinherrschaft gelangten coloristisch realistischen Tendenz begründet. Ueberdiess war sein Styl ein so persönlicher, dass Schüler, welche demselben nachstrebten, nothwendig zu Manieristen werden mussten. Gleichwohl sind einige von seinen Jüngern, deren selbständiges Talent kein allzu enges formales Anschliessen an den Meister gestattete, zu nicht geringer Bedeutung gelangt, so *Ed. Ille,* geb. 1823 zu München, *F. X. Barth,* geb. 1821 zu Welden, *C. Mossdorf,* geb. 1823 zu Altenburg, *A. Hövemayer,* geb. 1824 zu Bückeburg und *H. Naue,* geb. 1833 zu Cöthen, unter welchen allen der erste und letzte als die dem Meister congenialsten Talente hervorgehoben werden dürften.

Wenden wir uns endlich nach dem Westen Deutschlands, so finden wir nur noch zwei Städte, in welchen die Historienmalerei in dieser Periode nennenswerthe Pflege fand, nemlich Frankfurt und Stuttgart. Gebührt einem gekrönten Haupt allein das Verdienst, München zur Kunststadt erhoben zu haben, so hat Frankfurt seinen Aufschwung in dieser Beziehung einem seiner Bürger zu danken, nemlich J. F. Städel, geb. 1728, † 1816, welcher nicht blos seine Sammlungen, sondern auch sein beträchtliches Vermögen zu Kunstunterrichtszwecken letztwillig überwiesen hatte. Das Städel'sche Institut, eine Zierde Frankfurts, wurde dadurch bald zu einer Art Akademie, welche in ihrer Gallerie wie in ihrer Schule mit mancher deutschen Namensschwester den Vergleich aushält.

Die Administration des Instituts zog es vor, statt sich der zur Verfügung stehenden Schule W. Schadow's durch die naheliegende Berufung eines Mitgliedes der Meisterklasse des letzteren zu bedienen, vielmehr zur Quelle des deutschen Kunstaufschwunges zurückzugreifen und in Rom nach einer geeigneten Kraft zur Organisation der neuen Kunstschule sich umzusehen. Nachdem man dieses Verfahren in Düsseldorf und München mit so glänzendem, freilich in Berlin und Dresden mit minderem Erfolge erprobt hatte, war für Frankfurt die Wahl nicht mehr allzugross, und als Overbeck die Berufung abgelehnt hatte, ward *Ph. Veit* 1830 gewonnen. Seiner Entwicklung im Kreise der Klosterbrüder wie seiner monumentalen Arbeiten in der Casa Bartholdy, Villa Massimi und im Vatican ist bereits gedacht worden (S. 220 f. 248 f. und 253). Schon die erfolgreiche Theilnahme an den ersten monumentalen Arbeiten in Rom und namentlich sein Eintreten für Cornelius in der Herstellung der Decken-

malerei des Dantezimmers der Villa Massimi schien Bürgschaft für seine Bedeutung zu geben. Dazu genoss von seinen Staffeleibildern wenigstens die Madonna in S. Trinità zu Rom eines weitverbreiteten und gerechten Ruhmes; auch war in seinem »Gebet am Oelberge« für den Dom zu Naumburg eine tüchtige Probe bereits nach Deutschland gekommen. Veit entsprach auch, obgleich nicht ganz den Wünschen Frankfurts, so doch seinem Rufe bis zu einem gewissen Grade. Ja er bequemte sich sogar, obwohl Nazarener und Romantiker bis in's Mark hinein, den von seiner Umgebung und der Schule gestellten Anforderungen wie dem von Cornelius in der Münchener Glyptothek gegebenen Beispiele folgend, zu Darstellungen aus dem Gebiete der Antike, wie in den Compositionen zu einem Deckengemälde des Museums und in dem schönen Achillesschild nach Ilias 18. v. 478—608*), in welchen Arbeiten ihn nur die höhere Empfindung von einem Classicisten unterscheidet. Diese Abweichung von seinem eigentlichen Richtungsgebiete war übrigens für ihn auch nicht ohne Vortheil, indem sich wohl vorzugsweise dadurch seine Kunst universeller gestaltete als die des Overbeck'schen Kreises, welcher, wie Hagen bezeichnend sagt**), »dem Ungeweihten ein Noli me tangere zumuthet«. Auch wusste sein etwas breiterer Pinsel im Anschluss an die Weise Fra Bartolommeo's die peinliche Sorgfalt zu umgehen, welche die Art der Nazarener zu monumentalen Arbeiten so wenig befähigt macht, und die Empfindung vielfach in's Kleinliche verkrümmelt, wobei er freilich nicht immer der entgegengesetzten Klippe der Leerheit zu entgehen vermochte. Diess macht sich weniger in seinen kleinen Tafelbildern geltend, wie in der schönen »Darbringung im Tempel« oder in den »drei Marien«***), als in seinen grösseren Hauptwerken, »die Einführung der Künste durch die Religion in Deutschland, mit den beiden Gestalten der Germania und Italia« †) und in seiner »Himmelfahrt Maria« ††).

---

*) Federzeichnung mit Gold gehöht. Städel'sches Museum Nr. 403.

**) Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berl. 1857. I. S. 115.

***) Das erstere lith. v. N. Hoff, das letztere gest. v. E. Schuler.

†) 1837 vollendet. Zeichnung im Museum zu Darmstadt. Farbenskizze und Fresko im Städel'schen Museum, gest. v. Schäffer, Gobel und Siedentopf.

††) 1846 vollendet. Hauptbild des Frankfurter Domes. Beim Dombrand nicht unbedeutend beschädigt befindet sich das Gemälde bis zur Vollendung der Domrestauration im Frankfurter Atelier des Meisters, dem ehem. Deutschordenshause der Vorstadt Sachsenhausen.

Als Veit das letztere, selbst Tizianische Inspiration nicht verleugnende Werk schuf war er indess bereits aus seiner Stellung am Städel'schen Institut in Folge seines vergeblichen Widerstandes gegen den Ankauf von Lessing's Huss vor dem Concil wieder ausgeschieden (1843). Seine Schule erlitt jedoch dadurch keine wesentliche Einbusse, indem ihm gerade die hervorragendsten seiner Schüler in sein Privatatelier zu Sachsenhausen nachfolgten. Auch an bedeutender Thätigkeit fehlte es nicht, indem ausser einer Reihe von religiösen Staffeleigemälden*), von welchen aber seine letzteren durch duftige Verblasenheit weniger anziehen, namentlich der Auftrag eines Gemäldecyklus im Mittelschiff des Domes zu Mainz ihn bedeutender als je vorher in Anspruch nahm**). Veit ist in diesen unseres Ermessens unterschätzt worden, wie ein Vergleich mit den Gemälden des Speierer Domes leicht anschaulich macht. Namentlich muss ihm die Rücksicht auf den Styl und Charakter der zu schmückenden Räumlichkeit wie auf die Fernewirkung entschieden nachgerühmt werden.

Von den jüngeren Genossen Veit's ist ausser jenen, welche sich wie *A. Rethel*, *J. Settegast* und *P. Molitor* nur einige Zeit unter seine Leitung gestellt haben und daher bereits bei Betrachtung der Düsseldorfer Historienmalerei gewürdigt worden sind, besonders *J. Ed. Steinle,* geb. 1810 zu Wien, hervorzuheben. Wenn auch nicht zugegeben werden kann, dass dieser seinen Meister in der religiösen Malerei ebenso übertroffen habe, wie Rethel im Gebiete der Profanhistorie, so ist doch Steinle's Talent dem Veit's gewiss nicht nachzusetzen. Zunächst sich Overbeck in Rom auf's engste anschliessend, hatte er sich 1837 mit *Tunner* an den Fresken einer Kapelle von S. Trinità in Rom bethätigt. Oelbilder jedoch wie Maria mit dem Kind***) oder Jakob mit dem Engel ringend, zeigen bereits entschiedeneren Farbensinn, als ihn die römischen Genossen besassen oder entfalten wollten, so dass man schon frühzeitig erkannte, dass er sich zu Overbeck verhielt, wie Kaulbach zu Cornelius. Seit 1838 beschäftigt im Auftrag Bethmann-Hollweg's die Kapelle

---

*) Zum Theil in den Besitz des Königs Friedr. Wilhelm IV. von Preussen gelangt. Die Skizze für die Erwartung des Weltgerichts ist oben S. 419 erwähnt.

**) Album der Freskogemälde im Dom zu Mainz. 18 Photographien. Mainz.

***) Vielfach an G. B. Bellini gemahnend; Belvedere-Gallerie in Wien.

in Rheineck bei Bonn auszumalen*), trat er in freundschaftliche und als Schwiegersohn noch nähere Beziehungen zu Veit, wie er auch als Professor am Städel'schen Institute wirkte und mehre Jahrzehnte lang in Frankfurt, seit Veit's Uebersiedlung nach Mainz ganz vereinsamt, lebte. Seine Lehrthätigkeit machte ihn vielseitig und seine Vielseitigkeit steigerte seinen Werth als Lehrer. Zeigt er in seinen Illustrationen oder combinirten Compositionen, wie in den Bildern zum Gebetbuch Ave Maria**) und zum »Himmlischen Palmgärtlein«, in der Apotheose des Klosterlebens, in den sieben Werken der Barmherzigkeit***) und im Leben der h. Euphrosyna†) Verwandtschaft mit Overbeck und Führich, so entfaltet er in seinen Oelbildern, z. B. in der grossartigen »Heimsuchung Maria's« ††) oder in der Madonna der katholischen Kirche zu Wiesbaden, wie im Christus mit seinen Jüngern (Münchener Ausstellung 1870), eine Kraft des Colorits, wie sie Veit nur in seiner besten Zeit erlangte und welche in seiner Tiburtinischen Sibylle†††) selbst Kaulbach'sche Gestalten, an welche sie erinnert, hinter sich lässt. Wie dem kleinsten Format der Illustration so auch dem monumentalsten Maassstab gewachsen, leistete er in den Engeln auf den Bogenwinkeln des Cölner Domchors höchst Anerkennenswerthes; nicht minder wenn es sich um Bildniss- oder reine Geschichtsdarstellungen handelte, wie in einigen Kaiserbildern des Frankfurter Römers, im Urtheil Salomonis daselbst, und namentlich in den grossen Geschichtsfresken im Treppenhause des Wallraf-Richartz'schen Museums zu Cöln. Ja selbst in Märchendarstellungen und anmuthigen Scenen aus Shakespeare, mit Oel- oder Wasserfarbe ausgeführt, weiss er ein höchst liebenswürdiges Talent mit der Gabe für feine und selbst humoristische Charakteristik zu entfalten. So finden wir ihn in allen Gebieten auf gleicher Höhe, nur die Classicität perhorrescirt er, indem er seinen Schülern gegenüber selbst die spätern Niederländer noch der Antike vorzog. Als Vermittler der Richtungen und durch Wort und That die romantisch-ideale Anschauung seiner frühern Periode mit der

---

*) Die Zeichnungen hiezu im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

**) Beide gest. von Keller.

***) Lith. von J. Fay im Raczynski'schen Kupferheft, gest. von Pflugfelder.

†) Gest. v. E. Schäffer.

††) In der Kunsthalle zu Carlsruhe Nr. 334.

†††) (1848.) Städel'sches Museum zu Frankfurt. Nr. 360.

Realität der gegenwärtigen versöhnend, vermochte er seiner Lehrwirksamkeit Umfang und Dauer zu verschaffen.

Neben Steinle darf *E. Ihlée,* von welchem übrigens im vergangenen Jahrzehnte beachtenswerthe Werke religiösen Inhalts aus Rom nach Deutschland gekommen sind, nur genannt werden. Zur Zeit ist auch in Frankfurt wie anderwärts Genre und Landschaft in der Malerei das beinahe Alleinherrschende. Zu ersterem war auch der begabte *M. Oppenheim;* einer der wenigen hervorragenden Israeliten der Kunstgeschichte und vormals Historienmaler, bekannt durch seine jüdischen Familienscenen*), übergelaufen.

Der Eintritt Carlsruhe's in den Reigen der hervorragenden Kunststädte im Gebiete der Malerei datirt erst aus der neuesten Zeit und wird später zu betrachten sein. Ebenso hielt auch der Kunstaufschwung Stuttgart's länger zurück als die stattliche Reihe von Meistern der classicistischen Periode hätte erwarten lassen. Jahrzehnte lang wirkte *Ant. Gegenbauer*, geb. 1800 zu Wangen unweit des Bodensees als eine ganz vereinzelte Kraft. Aus Langer's Schule hervorgegangen, hatte er München eben verlassen, als Cornelius dahin kam, und somit dessen Einwirkung durch langjährige Empirie ersetzen müssen. Doch gelangte er in Italien zu einer achtbaren Höhe der Monumentalmalerei, zu welcher er einen unbesieglichen Drang in sich fühlte. An Gelegenheit zur Ausübung seiner Kunst fehlte es nicht, und nachdem er mit seinen Malereien auf Villa Rosenstein**) Beifall gefunden, ward er mit der Ausmalung von 5 Sälen des Schlosses zu Stuttgart in grossen historischen Wandgemälden betraut. Die romantische und thatenreiche Geschichte der Grafen von Württemberg lieferte dankbaren Stoff, welchen auch der Künstler mit anerkennenswerthem Glück und Talent bewältigte. Bewundernswürdig erscheint namentlich die Energie, mit welcher Gegenbauer, nachdem er sich doch vorher fast ausschliesslich in arkadisch-idyllischem Gebiete bewegt hatte, nun in die mittelalterliche Geschichte sich zu versetzen und die sentimentale Liebseligkeit seiner frühern Arbeiten ganz abzustreifen vermochte.

*Bernh. Neher*, welchen wir bereits in München (S. 347) und

*) Bilder aus dem altjüdischen Familienleben nach den Originalen phot. 6 Bl. Frankfurt. Keller.

**) Der Amor- und Psychemythos im Zimmer der Königin.

Weimar (S. 461) gefunden, hatte lange keine Veranlassung erhalten, seine Kunst seinem engeren Vaterlande zu widmen. Erst als er seine Malereien im Schloss zu Weimar beendet und noch ein paar Jahre die Malerakademie zu Leipzig geleitet hatte, ward er nach Stuttgart berufen und mit der Organisation der dortigen Kunstschule betraut. Als eine tüchtige, technisch gründlich durchgebildete Kraft, doch keineswegs ein bahnbrechender Genius wirkt er nun seit einem Vierteljahrhundert noch immer erfreulich, wie seine neuesten Werke*) zeigen, die eine ernste würdevolle Auffassung mit grosser Formvollendung verbinden. Seine Oelgemälde zeigen in Bezug auf Coloristik einen eigenen wirkungsvollen Weg, auf welchem der Meister bestrebt war, sich mit der Richtung der Gegenwart abzufinden. Doch kann es ihm nicht gelingen, seine Auffassung auf der Kunstschule zur Geltung zu bringen, welche selbstverständlich unter den wie allerwärts siegreichen realistisch-coloristischen Einflüssen steht.

Sonst wäre in mancher deutschen Stadt noch die eine oder andere vereinzelte Künstlererscheinung zu constatiren, welche trotz der Abgeschlossenheit von aller befruchtenden Anregung durch einen grösseren Künstlerkreis sich doch zu achtenswerther Stellung emporgearbeitet hat. Dass gerade hier die ältere Tradition länger vorhält und die genossene Schule weniger beeinflusst wird, ist selbstverständlich. Ist diess doch selbst bei Künstlern der Fall, welche wie *Gust. Lenthe* in Schwerin viele Gelegenheit genossen, wenigstens zeitweise sich in das hauptstädtische Kunsttreiben versetzen konnten. Noch schlimmer aber, wenn die Abgeschlossenheit zu Verwilderung und Styllosigkeit führte, wie sie in *P. E. Jacobs* in Gotha, geb. 1802, † 1866 daselbst, entgegentritt, welcher von Langer's Richtung in die coloristische überspringend und zu Riedel und Pollack hinneigend in virtuoser blendend süsslicher Manier bis zum Ueberdruss nackte Frauenschönheit cultivirte, wenn ihm auch immerhin gelegentlich ein glücklicher Wurf gelang. Sonst drängte manchen vereinzelten Historienmaler Aufträge und locale Verhältnisse überwiegend zum Porträt wie *Fried. Kaulbach* in Hannover, welcher seinen geschätzten Namen hauptsächlich dem letzteren verdankt.

---

*) Adam bittet um Schonung der Gerechten in Sodoma (Wiener Ausstellung von 1873). Entwürfe zu den Fenstergemälden der Stiftskirche zu Stuttgart u. s. w.

# Achtes Capitel.

---

## Bildniss und Genre.

Wenn nicht die Entwicklung der Düsseldorfer Malerschule theilweise hindernd im Wege stände, würde man die ganze in Rede stehende Periode seit dem Auftreten des Cornelius in Deutschland die ideal-monumentale nennen können, so sehr präponderirt auf allen Gebieten der Kunst und insbesondere in der Malerei diese Richtung. Formgebung und Empfindung erscheinen als die beiden Meten, um welche die ganze Thätigkeit kreist, wobei die erstere überwiegend classisch, die letztere zumeist romantisch sich darstellt. Ich nannte sie die Meten der Bewegung, denn Mittelpunkte können sie jetzt nur mehr genannt werden, wenn man sie mit zwei sich naheliegenden Bewegungscentren einer Wasserfläche vergleichen will, auf welcher die Wellenkreise in ihrer allmäligen Erweiterung nicht blos sich berühren, sondern in einander greifen. Beide zwängen die Kunst in typische Geleise, so dass selbst die Charakteristik der Individuen, wo eine solche angestrebt und erreicht wird, über eine gewisse typische Allgemeinheit, die wir Schul-Ideal nennen dürfen, nicht hinauskömmt. Die individuelle Besonderheit und Einzelwahrheit ist in den Hintergrund gedrängt und erscheint nach den Grundsätzen der Classicisten und der Romantiker, wie nach der Anschauung derjenigen Meister, welche durch die Verbindung beider Richtungen den deutschen Monumentalstyl geschaffen haben, der näheren Culti-

virung kaum werth. Daher treten nothwendig jene Gebiete, in welchen die Einzelerscheinung das Uebergewicht über das Allgemeine unerlässlich erfordert, entschieden zurück und zeigen entweder eine falsche ideale Fährte oder stellen sich in feindlichen Gegensatz gegen die herrschende Strömung, wie er in jeder Empirie dem Idealen, in dem Naturwirklichen dem mehr Gedachten gegenüber sich ausspricht. In dem Uebergewichte des einen über das andere liegt der Unterschied der Kunst der eben zu behandelnden Periode und der unmittelbar gegenwärtigen, in welcher letzteren der Sieg des Naturwirklichen in Form und Farbe unbestritten erscheint. Es kann deshalb nicht als eine Willkür von Seite des Verfassers betrachtet werden, wenn in der jetzt in Rede stehenden Periode der Darstellung der idealen und zum grossen Theil monumentalen Historienmalerei ein so beträchtlicher Raum gewidmet ist, während Porträt, Genre, Landschaft, Thierstück, Stillleben sich in so engen Umfang zusammenfassen. Denn im Vergleich mit jener erschienen die letztgenannten Gebiete damals als entschieden untergeordnet, ja sogar vielfach höchstens als geduldet.

Das Bildniss zunächst befindet sich fast allgemein in dem ersterwähnten Falle des Treibens auf falscher Fährte. Vorzugsweise von den Vertretern der idealen Historienmalerei nebenbei cultivirt, erhebt es sich nicht viel über Akt- und Modellstudium, wobei immer die ideal-conventionelle Anlage den Pinsel beherrscht und die besondere und eigentlich individuelle Charakteristik als etwas Accessorisches behandelt wird, dem nicht soviel Recht eingeräumt wird, als die wirkliche Erscheinung erfordert. Daher erschwingt es sich auch nicht genügend über eine gewisse Typik und Uniformität, welche die dargestellten idealisirten Menschenkinder nur in seltenen Fällen als die besonderen Wesen, welche sie sind, zur Geltung bringt. Dieser Umstand tritt uns am schlagendsten in jugendlichen Gestalten besonders weiblichen Geschlechtes entgegen, deren individuelle Schönheit sich in den Porträts jener Zeit fast immer hinter einer allgemeinen und typischen zurückzieht, so dass wir oft ganze Reihen von Bildnissen betrachten können (Schönheitengallerie der Münchener Residenz), ohne sie schliesslich bestimmt von einander sondern zu können. Alle haben zu ihrer Zeit die Eitelkeit der Betheiligten befriedigt; den Zweck aber verfehlt, die Persönlichkeit derselben in ihrem ganzen Umfang getreu und lebendig der Nachwelt zu überliefern. Es ist

demnach gar keine Frage, dass im Bildniss in der Zeit des idealen Aufschwunges sogar ein Rückschritt gegen die Rococoperiode und selbst gegen Mengs gemacht worden ist.

Der charakteristische Typus für diese Porträtmalerei ist *Jos. Stieler*, geb. 1781 zu Mainz, † 1858 zu München, ein Schüler der Wiener Akademie, kurze Zeit in Gérard's Atelier zu Paris, dann in Italien, worauf ein in Mailand gemaltes Bildniss des nachmaligen Herzogs von Leuchtenberg seine Berufung als Hofmaler nach München veranlasste (1820). Berührt von dem Einfluss Cornelius' vermochte er zwar seine alte Schultechnik abzustreifen, ohne jedoch den idealen Bann brechen zu können, der in der Zeit lag. Schön sind seine Bildnisse daher immer, aber immer fehlt ihnen die charakteristische Schneide und individuelle Bestimmtheit. Er schien dazu gemacht, bräutliche Prinzessinnen darzustellen, welchen die nymphenartige Idealschönheit ebenso entsprach, wie deren fürstlichen Erwerbern. Das männliche Bildniss dagegen ist liebenswürdig gewinnend, jedoch nur selten — männlich, da das Höchste, was der Künstler an Ausdruck anstrebte, oder zu erreichen vermochte, jener war, der allerdings zumeist auch dem männlichen Modell und selbst einem Goethe *) eignete, nemlich der Ausdruck der Eitelkeit.

Stieler's jüngere Münchener Zeitgenossen *Fr. Dürk*, geb. 1809 zu Leipzig und *J. Bernhardt* hatten wenigstens das Verdienst des ersteren zartes Colorit durch eine kräftigere und ernstere Farbe zu ersetzen, wie es auch *A. Gräfle* aus Freiburg (geb. 1809), einem Schüler Schnorr's, *E. Heuss*, geb. zu Mainz 1808 und namentlich Stieler's berühmtestem Schüler, *F. X. Winterhalter* (1803 in S. Blasien im Schwarzwalde geb., † 1873 zu Frankfurt) freilich unter dem Einfluss von Paris, (seit 1834) gelang.

Weniger hatte man in Wien, wo die trefflichen Porträtisten *M. M. Daffinger*, geb. 1790 zu Wien, *J. Kriehuber*, geb. 1800 daselbst und *Fried. Amerling*, geb. 1803, wirkten, mit der idealen Richtung zu kämpfen, da dieselbe überhaupt erst spät dort eine hervorragende Stellung erlangte. Unterstützt von der in der lebenslustigen Kaiserstadt früher als in München erwachten Neigung zum Genre und damit zur unmittelbaren Naturwahrheit, vermochte das

---

*) Mit einer grossen Zahl fürstlicher Damenbildnisse unter den Porträts der N. Pinakothek in München.

Bildniss schon von den dreissiger Jahren an seiner Aufgabe ziemlich gerecht zu werden, wenn auch Wien sich lange der an den Akademien zu München und Düsseldorf gepredigten Anschauung verschloss, dass nur durch einen totalen Bruch mit der Tradition der Kunst ein neuer und gesunder Weg eröffnet werden könne. In der That knüpfen die Wiener Meister im Bildniss bei Lawrence an; auf welche Grundlage dann Amerling den Einfluss Horace Vernet's folgen liess. So gelangte der letztgenannte Meister, die ideale Periode gewissermassen überspringend, frühzeitig zur modernen Coloristik, und verdunkelte bald seinen Rivalen Stieler, wie diess aus gleichen Gründen dem schon genannten Schüler des letzteren, F. Winterhalter, geglückt war.

In Düsseldorf begünstigte das Modellstudium der W. Schadow'schen Schule selbstverständlich das Porträt. Wie aber die Idealisirung des Modells Kanon für die rheinische Historienmalerei war, so konnte auch die Porträtmalerei der schmeichelnden Verallgemeinerung in Form und Farbe um so weniger sich entziehen, als das Bildniss einen wesentlichen Bestandtheil der Thätigkeit aller Historienmaler daselbst bildete. Von diesen aber haben sich *C. Sohn* (vgl. S. 380 f.) und *Th. Hildebrandt* (vgl. S. 385) sogar vorzugsweise in demselben bethätigt, der letztere überdiess, wie aus seiner bereits besprochenen Richtung als Historienmaler hervorgeht, mit mehr Energie und Wahrheit der Farbe, als der erstere, weshalb er sich auch mit Glück dem männlichen Bildniss widmete, während die bis zum Sentimentalen zarte Farbe und vertriebene Technik Sohn's für das elegante Damenporträt geeignet und gesucht war. Bei dem Paradiren mit sorgfältiger Technik, schöner Farbe und gründlicher Ausführung, wie es der ganzen Schule eigen ist, konnte jedoch eine geniale und treffende Charakteristik und bestimmte Individualität von den Düsseldorfern überhaupt nicht oder nur dann erwartet werden, wenn jene schwärmerische Romantik und Lyrik, in welcher die Meister mit Vorliebe schwammen, in den Modellen selbst lag. Dann aber gelang es auch den Düsseldorfern einen Reiz zu entfalten, der für manche andere Gebrechen vollauf entschädigte.

Von lyrischer Sentimentalität war nun Berlin frei, und Anlage und Richtung der dortigen Porträtmaler allerdings mit den Bedingungen ausgestattet, welche ein wohlgetroffenes Bildniss voraussetzt. Allein dafür blieb die Berliner Kunst am Aeusserlichen hangen, und

vertiefte sich nicht soweit in die darzustellenden Persönlichkeiten, dass ihnen deren Charakteristik von innen heraus gelungen wäre. Die Bildnisse dieser Epoche machen daher einen prosaischen und leeren Eindruck. Diess ist selbst bei den Bildnissen der hervorragendsten Historienmaler, eines *Wach* und *C. Begas,* der Fall. Noch mehr bei dem hinsichtlich der treuen Wiedergabe des Aeusserlichen vortrefflichen *Franz Krüger,* geb. 1797 zu Radegast im Dessauischen, welcher auch das Pferd in den Bereich seiner Studien gezogen hatte und in grossen Revuedarstellungen mit zahlreichen Porträts sich dem Historienbilde näherte. Die Parade vor dem russischen Kaiser, eine Kuirassierrevue, der Huldigungsakt bei dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm IV. sind seine figurenreichen Hauptwerke. Hinsichtlich seiner Gewissenhaftigkeit und Treue darf erwähnt werden, dass sie sich in gleicher Weise auf das Beiwerk erstreckte, so dass man z. B. selbst »von jedem Hute Sorte und Preis angeben konnte«. Dafür leiden diese Werke noch mehr als diess das Ceremonienbild ohnehin mit sich bringt, an Trockenheit, Aeusserlichkeit und Prosa, welche kaum überboten werden könnte. Von Krüger's Schülern wandten sich die meisten dem Schlachtbilde zu, während sich *Randel* vorwiegend auf's Reiterbildniss verlegte. Von den übrigen Berliner Bildnissmalern jener Zeit, wie *Mila, J. S. Otto, J. Schoppe* kann keiner eine nähere Betrachtung in Anspruch nehmen.

Das Bildniss, seiner Natur nach zwischen dem Historien- und dem Sittenbilde stehend, führt uns zu dem letzteren, dem Genre. Wie Eingangs dieses Kapitels ausgeführt worden ist, stellt sich auch das Genre in prinzipiellen Gegensatz gegen die ideale Kunstrichtung, indem nicht blos das Reale, sondern sogar das Alltägliche als der hauptsächlichste Tummelplatz dieser Kunstgattung bezeichnet werden muss. Classicität und Romantik mit ihren beiden Hauptfaktoren, Religion und vorreformatorischer Geschichte konnte daher derselben wenig Boden gewähren und namentlich von einem Sittenbilde classischen Gegenstandes sind in dieser Periode in Deutschland noch kaum Versuche zu constatiren. Eher bot noch die Romantik einige Anhaltspunkte und zwar einerseits im Märchen, in der Legende und Ballade, welche die plastisch monumentale Ausprägung, die der antike Mythos verlangt, nicht immer zuliessen, anderseits aber im Culturbilde, zu welchem die allgemeine Vorliebe für das Mittelalter in der romantischen Epoche nicht minder anregte als zur historischen

Darstellung. Das mittelalterliche Culturbild aber gestaltete sich von selbst bildnissartig und stellt sich nicht selten in die Mitte von Historien- und Bildnissmalerei, so dass der Inhalt das Uebergewicht der einen oder anderen Richtung bestimmt. Mehre Werke der Art von Hildebrandt oder Lessing konnten daher in das Gebiet der Historienmalerei gerechnet werden, wenige dagegen fallen im eigentlichen Sinne unter den Begriff des Genre, indem bei den rein der Phantasie entnommenen Gegenständen die demselben unentbehrliche Realität der Darstellung nicht erreicht werden konnte.

Als die Heimat und hervorragendste Pflegestätte des romantischen Genre muss Düsseldorf bezeichnet werden. Die Mehrzahl der Historienmaler daselbst hat sich nicht selten in Vorwürfen hiehergehöriger Art gefallen, welche die den betreffenden Bildern gegebenen Dimensionen eines Historienbildes nur mit Mühe tragen, und sie nur gewählt zeigen, um die technische Virtuosität deutlicher zur Anschauung zu bringen. Ihrer das Genre vielfach berührenden Thätigkeit ist bereits gedacht worden. Von den speziell und eigentlich genreartigen Legenden- und Balladenmalern aber steht *W. Nerenz* aus Berlin, geb. 1804, obenan. Seine vier Bilder zu Goldschmied's Töchterlein von Uhland*) wie der Cyklus zu Kleist's Käthchen von Heilbronn**) wurden ihrerzeit populär, über Gebühr, da dem Gewand und Beiwerk allein einiges Verdienst beizumessen ist. Neben ihm sind zu nennen *Theob. v. Oer*, geb. 1807 bei Rheda im Münsterischen, der vor seiner Uebersiedlung nach Dresden namentlich die deutschen Cinquecentisten, einen Sachs, Dürer und Cranach zu verherrlichen liebte, *C. Fielgraf* aus Berlin, geb. 1804, seit 1834 wieder in seine Heimat zurückgekehrt, *H. Schmitz* aus Düsseldorf, geb. 1812, *A. Teichs* aus Braunschweig, geb. 1813, *Ph. Hoyoll* aus Breslau, geb. 1816 und *C. Bennert*, geb. zu Dortmund 1817, welcher letztere übrigens sich zu französischer Weise und zum Bildniss gewandt hat.

Unter den romantischen Bildnissmalern verdient *K. Wittich* aus Berlin, geb. 1815, die Palme. Reizenderes wie sein Edelfräulein***) oder namentlich sein Edelknabe†), beide lebensgrosse Kniestücke,

*) (1832—1835.) Im Besitz des Frln. v. Waldenfels in Berlin.

**) (1836.) 5 Bilder in einem Rahmen in gleichem Besitz.

***) Im Besitz des Prinzen Carl von Preussen, lith. v. Eichens.

†) Im Besitz des deutschen Kaisers auf Schloss Babelsberg bei Potsdam.

lässt sich kaum finden, und man muss die abfällige Beurtheilung, welche mit der ganzen Richtung auch Wittich's Werke zu erfahren pflegen, Angesichts der juwelartigen Behandlung, welche dem letztern Bild im Salon der Königin zu Theil geworden, nothwendig mildern. Die süssen Formen des Lieblingspagen, die goldig schimmernden Farben, der Schmelz der ganzen Technik, alles das geht weit über empfindungslose Virtuosität. Wittich ist weder von *L. Blanc* aus Berlin, geb. 1810, dessen gleichzeitig mit den beiden genannten Werken gemalte Kirchgängerin (1835) sich eines ähnlichen Aufsehens erfreute, noch von *F. Michelis* aus Münster oder von *G. Lasinsky* aus Coblenz, geb. 1814, welcher später zur religiösen Malerei überging, erreicht worden; auch ist die ganze Richtung des romantischen Genre mit Ausnahme der lebensfähigeren Märchenillustration frühzeitig (seit dem Anfange der fünfziger Jahre) fast völlig erloschen.

Es konnte jedoch kaum fehlen, dass die romantische Richtung auch schon in der Zeit ihrer Blüthe eine Reaction hervorrief, die sich nun im Genre humoristisch äusserte. Der Hauptvertreter dieser Gegenströmung konnte auf um so grösseren Erfolg zählen, als er an wahrhaft künstlerischer Begabung die Vertreter des romantischen Genre insgesammt entschieden übertraf und zu jenen Künstlern gehört, welche ihren Werth niemals verlieren werden. Es ist *Ad. Schrödter* aus Schwedt in Pommern, geb. 1805, welcher, nachdem er vergeblich bei dem Decorationsmaler Gropius, dann bei dem Bildhauer G. Schadow angepocht und dann eine Reihe von Jahren als Kupferstecher sich versucht hatte, endlich 1829 nach Düsseldorf ging und sich rasch zu einem der bedeutendsten Genremaler der Schadow-Schule emporschwang. Indem er vorzugsweise Don Quixote als Folie gewählt, um die romantische Schwärmerei in's Lächerliche zu ziehen, malte, radirte und zeichnete er eine Reihe von Scenen so unübertrefflich, dass sich sein Name wohl für immer an den des Cervantes knüpft. Der den Amadis studirende Ritter in seiner Ekstase*) kann geradezu als eine Perle der Genremalerei aller Zeiten bezeichnet werden, so innerlich wie äusserlich wahr erscheint hier die ganze Behandlung, so meisterhaft und vollendet ist die Technik in Haupt- und Nebensache. Neben Don Quixote beschäftigte den Künstler vornehmlich Falstaff, Eulenspiegel und Münchhausen, wobei

*) (1834.) In der Nationalgallerie zu Berlin. 224.

er an drastischem Humor nicht selten seine Vorbilder überbot, wenn auch in übersprudelnder Laune manchmal die Farbe etwas zu bunt gerieth. Seiner »trauernden Lohgerber«, welche einem in der Wäsche davonschwimmenden Stück Fell wehmüthig nachsehen, ein Werk, mit welchem er die romantisch trübselige Sentimentalität hervorragender Kunstgenossen so wirkungsvoll verhöhnt hatte, ist schon früher Erwähnung geschehen. Sonst liebt er den Weinkeller oder malerische Rheinkneipen als Schauplätze, im letzteren Falle auch landschaftliche Reize entfaltend, die sein universelles Talent genugsam bekunden. Seit Uebernahme einer Professur zu Carlsruhe (1859) hat seine Produktion einige Einbusse erlitten.

Ihm folgte besonders der Humorist *P. Hasenclever*, geb. 1810 zu Remscheidt, † 1853. Freilich galt sein persiflirender Humor viel mehr dem Philisterthum als der Romantik und wie Schrödter der Rittermanie zu Leibe ging, so turnirte Hasenclever mit Vorliebe mit dem Zopf. Seine Jobsiade in zahlreichen Darstellungen hat vielleicht das den Bildern zu Grunde liegende Gedicht übertroffen. Sonst liebte er Atelier-, Spiel- und Schulscenen, unter welchen letzteren die Einübung der hh*) hervorgehoben zu werden verdient; im Uebrigen Keller- und Kneipscenen. Im Ganzen macht sich jedoch in seinen Werken mehr Manier geltend, als bei Ad. Schrödter, und auch in der Auffassung steht die etwas trockene Pointirung seines Witzes der elektrisirenden und sprudelnden Laune des letzteren nach. — Ein ähnliches Talent ist *J. B. Sonderland,* geb. 1804 zu Düsseldorf, welcher jedoch zunächst in's romantische Horn blies, ehe er besonders in Zeichnungen und Lithographien der persiflirenden Humoreske (z. B. in der Hampelmanniade) sich widmete.

An die Räuberromantik Lessing's hatte sich *E. Ebers* aus Breslau geb. 1807, angeschlossen. Seine Hauptwerke stellen Schmuggler zu Land und Wasser dar, Scenen ernster Aufregung, Gefahr oder wenigstens bänglicher Unbehaglichkeit. Die Studien zu derartigen Gemälden führten ihn wiederholt an die Nordseeküsten, welche ihm später zu Strandscenen mannigfacher Art Veranlassung gaben. Im Gebiet des marinen Genre aber wurde er von zwei namhaften Meistern entschieden überboten, welche sich jedoch beide von romantischen Einflüssen frei hielten. *R. Jordan* aus Berlin,

*) Unter den sieben Gemälden des Meisters in der Gallerie Ravené zu Berlin.

geb. 1810, schien sich geradezu Helgoland als Domäne für seine Darstellungen auserwählt zu haben; denn seinem ersten bedeutenden Werke, dem »Heirathsantrag auf Helgoland« *), welches jedoch die liebevolle Sorgfalt der Ausführung bis zur Peinlichkeit getrieben zeigt, folgte eine fast ununterbrochene Reihe von Scenen des merkwürdigen Eilandes. Das Sturmläuten auf Helgoland, die Vaterfreuden und die Hochzeit auf dieser Insel zeigen nicht blos ein erfreuliches künstlerisches Vorwärtsschreiten, sondern auch die Fähigkeit des Künstlers, bedenklichen und erregten Situationen eben so treu gerecht zu werden, wie den lieblichen des einfachen häuslichen Glückes. Wenn auch der Meister später den Schauplatz manchmal an continentale Küsten, wie nach der Normandie oder nach Holland verlegte, so verliess er den Strand doch fast niemals. Ihm ähnlich, doch etwas universeller ist *H. Ritter* aus Monreal in Canada, geb. 1817, † 1853, welcher 1836 als Anfänger nach Düsseldorf gelangt, sich so rasch entwickelte, dass er schon 1844 sein Hauptbild »der ertrunkene Sohn des Lootsen« **) zu liefern vermochte. Erscheint hier die tiefste Empfindung in wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, so entwickeln andere eine Fülle von feinem Humor, wie sie in dieser Delicatesse vorgetragen wohl selten sein wird. Eines seiner letzten Werke »des Seekadetten Middy's Strafpredigt an trunkene, auf's Schiff zurückkehrende Matrosen« ***) lässt es nach allen Seiten hin höchlich bedauern, dass dieses bedeutende Talent so frühzeitig abberufen ward. — An diese Meister des Nordseestrandes reiht sich dann der Vertreter der norwegischen Küste *A. Tidemand,* geb. 1815, zu Mandal in Norwegen mit ernsten Scenen aus dem ländlichen Leben seiner Heimat. Ist der Mehrzahl der genannten Künstler überhaupt eigen, was den niederländischen Genremeistern fast durchgängig fehlt, und was seltsamerweise selbst den Düsseldorfer Historienmalern nicht in dem Grade innewohnt, nemlich ein im Ernsten wie im Heiteren bedeutsamer, gemüthvoller Inhalt, welcher dem meisterhaften Vortrag doppelten Werth gibt, so ist diess ganz besonders bei Tidemand der Fall. Seine Darstellungen religiöser Gebräuche bei diesen dem Weltverkehr entrückten und ganz auf sich selbst angewiesenen Dörflern gehören zu den

*) (1834.) Nationalgallerie zu Berlin Nr. 98, lith. v. J. Sprick.
**) Gallerie Ravené zu Berlin Nr. 111.
***) Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln.

ergreifendsten Schöpfungen der Düsseldorfer Schule. Der derbe, aufrichtige Ernst des schlichten Gottesdienstes der Haugianer Norwegens erscheint von einer unfehlbar höher stimmenden Weihe, und wenn der Schöpfer dieser Werke in späteren Jahren neben seinen Genredarstellungen auf Verlangen seiner Landsleute gelegentlich Altarbilder malte, wie eine Taufe Christi, Christus am Kreuz oder eine Auferstehung, so verliess er dabei nur das Gebiet genreartiger Realität, nicht aber das seines religiösen Empfindens.

Eine andere Gruppe der Düsseldorfer Genremaler suchte seine Stoffe mehr in der Nähe im häuslichen Kleinleben der bürgerlichen wie der bäuerlichen Sphäre. Der Altmeister des Düsseldorfischen Genre, *E. Pistorius*, geb. 1796 zu Berlin und schon 1829 wieder dahin zurückgekehrt, kann nur den Ruhm der Primogenitur in diesem Gebiete in Anspruch nehmen, da seine prosaische Natur seinen inhaltlich bedeutungslosen Werken nur durch mühsamen Fleiss Werth zu verleihen vermochte. Anders der treffliche *Jacob Becker*, 1810 zu Dittelsheim bei Worms geboren, welcher sich ausschliesslich dem Bauerngenre und zwar zumeist mit enger örtlicher Begränzung (Westerwald) widmete. Seine »wallfahrende Bauernfamilie« *), »durch ein Gewitter von der Ernte aufgeschreckte Landleute« **) und der »vom Blitz erschlagene Hirt« ***) würden ihm allein einen Platz unter den ersten deutschen Genremalern sichern. Seit 1841 wirkt der Meister neben dem jüdischen Genremaler *Mor. Oppenheim* am Städel'schen Institut zu Frankfurt. Ihm persönlich als unzertrennlicher Freund und auch künstlerisch nahe steht *Jac. Dielmann*, geb. zu Sachsenhausen 1811, welcher jedoch in allzu kleinem Maassstabe arbeitend besonders in seinen zierlichen Aquarellen beinahe miniaturartig erscheint. Wie dieser vorzugsweise in Kindergruppen ausgezeichnet tritt uns dann *E. Geselschap*, geb. 1814 zu Amsterdam (während der Flucht seiner Eltern aus dem belagerten Wesel), entgegen, doch erst nachdem er die Hälfte seines Lebens mit romantischen und religiösen Stoffen sich ziemlich erfolglos abgemüht hatte. Noch mehr *J. G. Meyer* aus Bremen, geb. 1816, dessen gegenständlich wenig verschiedenen oder bedeutsamen Familienbilder, welche der fleissige

*) Im Besitz des Magdeburger Kunstvereins.
**) In der Neuen Pinakothek zu München Nr. 270.
***) Im Städel'schen Museum zu Frankfurt Nr. 379.

Künstler bis auf die Gegenwart herab in beträchtlicher Zahl geliefert, zu den beliebtesten Cabinetsstücken des gegenwärtigen Marktes gehören, und besonders in Berlin, wohin der Künstler seit langem übergesiedelt ist, ebenso geschätzt werden, wie die Waldmüller's in Wien. Es kann auch nicht geleugnet werden, dass die anspruchslosen Kinderscenen dem Talente des Meisters mehr entsprechen, als erschütternde Genrestoffe, wie Wasser- oder Feuersnoth, in welchen sich der Künstler versuchsweise mit nicht geringem Erfolge bethätigt hat. Gleichfalls im Kinder- und Schulgenre waren am besten *Ad. Richter*, geb. 1816 zu Thorn, *F. A. Körner*, geb. zu Braunschweig 1815, und jung gestorben, *F. Wieschebrink*, geb. zu Burgsteinfurt 1818 und *C. E. Böttcher*, geb. 1818 zu Imgenbroich. Das Kindergenre fand dann weiterhin eine glänzende Vertretung durch *Lud. Knaus*, geb. 1829 zu Wiesbaden, welcher jedoch seiner Thätigkeit wie Richtung nach der folgenden Periode angehört.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt endlich *Carl Hübner*, geb. 1814 zu Königsberg, ein, welcher nach mehren unbedeutenden Schöpfungen in seinen »schlesischen Webern«*) eine socialistisch-tendentiöse Bahn betrat. Die gleichzeitigen Vorgänge in Schlesien hatten ihn angeregt, an die Vertreter des Capitals einen Billigkeits-Appell zu richten und für das bedrängte Proletariat eine Lanze zu brechen. Die Scene stellt das Comptoir eines grossen Leinwandgeschäftes dar, in welchem eben Arbeiten abgeliefert und mit der äussersten Härte geprüft, zurückgewiesen oder schnöde bezahlt werden. Die Contraste gefühlloser Wohlhabenheit und äusserster Armuth vereinigen sich zu einem ergreifenden Tendenzbilde, welchem es auch nicht an Aufsehen fehlen konnte. Dieses wie die Neigung des Künstlers veranlasste dann das Weiterschreiten in der eingeschlagenen Richtung; doch lag etwas Versöhnendes in dem zweiten Bilde, auf welchem ein Mädchen einer verzweifelnden Weberfamilie Brod und Feuerung in die Hütte bringt. Dagegen ist »das Jagdrecht«, in welchem ein Bauer in der Vertheidigung seines Feldes gegen ein Wildschwein von der Kugel eines Jagdaufsehers getroffen dargestellt wird, wieder ein jäher socialer Aufschrei, wo möglich noch schneidender als in der Darstellung des unter der Last des gesammelten Reisigs hingesunkenen Greises, welcher von einem Mädchen auf die

*) (1844.) In Bremer Privatbesitz gelangt, lith. v. C. Wildt.

nahenden Waldwächter aufmerksam gemacht wird. Aehnlicher Tendenz folgen »die Auswanderer«, »die kleinen Holzdiebe«, »die Auspfändung«, »der Wucherer« u. s. w. bis endlich das Revolutionsjahr 1848 dieser Reihe ein Ziel setzte und den Künstler zu harmloseren Stoffen drängte.

Unter den Düsseldorfern Genremalern, welche ihrem Stoffgebiete gar keine Gränzen zu setzen vermochten, ragt ausser dem frühzeitig nach Stuttgart übergesiedelten *H. Rustige* nur *Herm. Kretzschmer* aus Anklam in Pommern, geb. 1814, bedeutsam hervor. Von Wach in Berlin zu Hildebrandt nach Düsseldorf gelangt, nahm er sich erst diesen zum Muster, wie sein »alter Krieger mit dem Enkel« (1832) zeigt. Dann warf er sich einige Jahre auf's Märchen, und war so romantisch gestimmt, dass er sogar Bildnisse in altdeutscher Weise auffasste. Als er jedoch 1839 nach Rom und darauf nach Griechenland und nach dem Orient gelangt war, versuchte er sich im italienischen, griechischen und türkischen Genre, wie er auch Gelegenheit fand den Sultan, den Vicekönig von Aegypten und einen Beduinenschah zu porträtiren. Von diesen Reisen zurückgekehrt beutete er nun nicht blos seine Studien nach den verschiedensten Seiten (auch m Landschaftlichen) aus, sondern gefiel sich besonders in den Darstellungen historischer Anekdoten, wie »des Pagen Zeidlitz gefährliche Fahrt mit dem Markgrafen von Schwedt«, ein Werk von strotzender und hinreissender Lebendigkeit, und in dem pikanten Bilde »Guten Morgen, Herr Pfarrer!« mit welchem Wunsche der Reiter Zeidlitz über das Wägelchen des erschreckten Pfarrherrn hinwegsetzt*). Nur einer künstlerischen Proteusnatur, wie sie Kretzschmer besitzt, ist es möglich, solchen Darstellungen wieder ein harmloses Familienbild, dann italienisches und wiederum orientalisches Genre folgen zu lassen, wie es die eigene Abwechslung liebende Laune des Künstlers oder der Wunsch eines Bestellers eben nahe legte. Ganz ohne Nachtheil auf die Durchführung konnte jedoch selbstverständlich eine derartige Vielseitigkeit nicht sein, doch ist die Flüchtigkeit nie ohne pikanten Reiz, die Uebertreibung namentlich in der Farbe niemals störend.

Wie Kretzschmer so fanden auch die meisten übrigen Genremaler Düsseldorfs den Uebergang zur neuesten Richtung mühe- und sprunglos. Liegt überhaupt im Genre die Bedingung eines engeren

*) Beide Bilder befinden sich im Marmorpalais bei Potsdam.

Anschlusses an die Realität in Form und Farbe, so hatte überdiess die Schadow'sche Schule von vorneherein und in jedem Kunstzweige der realistisch coloristischen Periode durch besondere Berücksichtigung des Modellstudiums wie der malerischen Technik vorgearbeitet. Die Folge davon war, dass schon frühzeitig das Genre in Düsseldorf eine ausgedehnte Bearbeitung fand und den allgemeinen Durchbruch der neuesten Richtung vorbereitete, während da, wo die ausschliesslichen Idealisten herrschten, welche wie Cornelius die »Fächler« systematisch perhorrescirten, dieses Kunstgebiet als eine Art von Contrebande gleichsam im Verborgenen und ohne akademische Unterstützung sich den Weg suchen musste.

Diess war in München der Fall. Dort hatte nur das Gefecht- oder Cavalleriegenre, wenn der Ausdruck erlaubt ist, gewissermassen ein Abschnitzel der Schlachtenmalerei, Geltung und erreichte auch in zwei Künstlern eine für jene Zeit ansehnliche Höhe. Die Meister waren *Alb. Adam*, geb. 1786 zu Nördlingen, † 1862 zu München, und *Pet. Hess*, des religiösen Historienmalers Heinrich Hess Bruder, geb. 1792 zu Düsseldorf, † 1871 zu München. Der erstere schon 1807 an die Münchener Akademie gelangt hatte an dieser oder vielmehr an den Niederländern sich zum Pferdemaler ausgebildet, wozu der fürstlich Wallerstein'sche Marstall in seiner Heimatstadt schon in dem Knaben die Lust erweckt hatte. Die Kriegszeiten gaben ihm bald Gelegenheit zu ausgedehnter Anwendung seiner Kunst, namentlich seit er im Gefolge des Vicekönigs von Italien daselbst und dann auf dem russischen Feldzuge mehre Jahre hindurch unmittelbar auf dem Kriegsschauplatze weilte. Das Episodische aus dem Kriegs- und Reiterleben gelang ihm indess stets besser als das Historienbild, zu welchem es ihm an Grossartigkeit der Auffassung mangelte. Zwei seiner Söhne, *Franz* und *Eugen* sind den Spuren des Vaters, doch im Geiste der neuesten Kunst mit Glück gefolgt. Auch *Hess* hatte während der napoleonischen Kriege im Gefolge Wrede's, später aber als künstlerischer Begleiter des Königs Otto von Griechenland reiche Gelegenheit zu Studien. Auch er war übrigens dem Schlachtbilde weniger gewachsen als dem militärischen und Jagdgenre und namentlich der Bildnissgruppe, wie sich besonders an dem grossen Gemälde »Einzug des Königs Otto von Griechenland in Nauplia 1833« *)

*) In der Neuen Pinakothek zu München Nr. 35.

oder in einem grossen, porträtreichen Jagdbild*) zeigte. Seine scharfe Beobachtungsgabe individueller Züge wie der verschiedenen Trachten machten ihn stets originell und wahr, wenn auch seine Werke etwas farbedürftig und prosaisch trocken erscheinen. An ihn schliesst sich *D. Monten*, schon bei den Arkadenbildern (S. 320) genannt. Minder bedeutend zeigte sich *J. Petzl*, geb. 1803 zu München, † 1870 daselbst, welcher gleichfalls, nachdem er sich erst im neutralen Genre versucht, nach Italien und Griechenland gegangen war, und von da ab in seinen Genredarstellungen neugriechischen Scenen den Vorzug gegeben hatte. An den griechischen Genrebildern des schon erwähnten Generals *C. W. v. Heideck* tritt der militärische Charakter mehr in den Hintergrund, wie auch seine figürlichen Gruppen mehr als Staffage der Landschaft oder Architektur erscheinen.

Die Mehrzahl der Genannten hatte übrigens ihre Lehrjahre hinter sich, als der Umschwung in München durch Cornelius Ankunft eintrat. Seitdem war aber die bayerische Hauptstadt der monumentalen Neigung des Königs wie des Hauptes der Künstlerschaft entsprechend eine Reihe von Jahren hindurch für die Kleinkunst kein erspriesslicher Boden. Die Vertreter des Genre, welche mit denen der Landschaft bereits begonnen hatten, dem benachbarten südbayerischen Alpenvorlande ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, hatten sich deshalb ebenfalls dahin begeben, wo die Historienmalerei ihre Regeneration gefunden, nemlich nach Italien. Dort waren schon in den zwanziger Jahren drei deutsche Genremaler mit grossem Erfolge aufgetreten, *J. Aug. Krafft* aus Altona, geb. um 1798, † zu Rom 1830, *F. Moosbrugger*, geb. zu Constanz 1804, † zu Petersburg 1833, und *D. W. Lindau* aus Dresden, geb. 1799. Sie hatten in München ihre Vorstudien gemacht und bald nach dem Aufschwunge der Klosterbrüder die Kunstfreunde mit römischen Carnevals- und Osteriescenen u. dgl. in überaus sorgfältiger und von traditioneller Anempfindung freien Ausführung erfreut. Beide gehören jedoch noch mehr in die Categorie eines J. Koch und Catel, wie sich denn namentlich Lindau besonders in Porträtinterieurs nach des letzteren Weise gefiel, und übten, den begabten *Ernst Meyer* aus Altona, geb. 1791, Weller's Reisebegleiter etwa ausgenommen, auf ihre deutschen Nachfolger in Rom aus den dreissiger Jahren wenig Einfluss.

---

*) Im Besitz des Grafen Casp. Berchem zu München.

— An die Spitze der jüngeren Gruppe stellte sich *H. Bürkel*, geb. 1802 zu Pirmasens, † 1869 zu München. 1822 an die Münchener Akademie geschickt, hatte er an Langer's Lehrgang ebensowenig Geschmack gefunden, wie der Direktor (berühmt durch sein Missgeschick in der Diagnose der Talente) an ihm, und setzte sich lieber copirend vor die Wouwermans' der Gallerie als vor die Hände und Füsse des Antikensaals. Dann dienten ihm die Alpenvorberge mit ihrer malerischen Bevölkerung gewissermassen als Naturclasse seines Entwicklungsganges, wobei er frühzeitig im Gegensatz zur Richtung seiner Zeit grossartigen Effekten in Sonnenlicht oder Sturm aus dem Wege ging, und sich vielmehr den Regenhimmel wie den Winter, welchen letzteren er wieder zum selbstständigen Kunstzweig in der Landschaft erhob, als Folie für seine Werke erkor. Ebenso sah er, 1829 nach Italien gelangt, daselbst selten die ideale Seite, wie sie sein französischer Zeitgenosse Leop. Robert so wunderbar vertreten hatte, sondern versammelte vielmehr um seine Campagna-Osterien gewöhnlich die Hefe des Volkes mit abgeschundenen Thieren und verwahrlostem Beiwerk, zum Theil eine wahre Auslese von Galgengesichtern in drastischer, doch oft bis an Caricatur streifender Wahrheit. Derartige Campagnascenen, im Allgemeinen stofflich sich sehr verwandt und doch von wunderbarer Abwechslung, stets gleichwerthig in Landschaft und Staffagengruppe bilden die Mehrzahl seiner ungemein zahlreichen Werke, deren er an 900 geschaffen haben soll. Nach Deutschland zurückgekehrt liess er jedoch diese zu eigener und des Publikums Erfrischung mit seinen unübertrefflichen Winterlandschaften wie mit oberländischem Bauerngenre wechseln, in welchem Wirthshaus oder Schmiede den Hintergrund und Gelage und Raufereien, Fuhrmannsverlegenheiten u. dgl. den Hauptgegenstand bilden. Seine meisterhafte Thierdarstellung veranlasste ihn in späteren Jahren behufs Erweiterung seines Gebietes zu Menageriestudien, woraus einige reizende Darstellungen von Stallinterieurs entsprangen. Bürkel's Colorit ist kräftig, in seltener Sicherheit impastirt und namentlich durch die meisterhafte Luftperspektive ausgezeichnet. Die bis an die letzten Tage seines Lebens ungeschwächt bleibende Productionskraft des Künstlers aber setzt Angesichts seines überreichen Nachlasses*)

*) Im Besitz der Wittwe, der Söhne und des Schwiegersohnes des Meisters, Major v. Rhomberg in München.

in Erstaunen. — Ungefähr gleichzeitig mit ihm waren *Th. Weller*, (geb. 1802 zu Mannheim und noch als Galleriedirektor daselbst thätig) wie *Joh. Kirner* (geb. 1806 zu Furtwangen, † 1866 daselbst) nach München und nach Italien gelangt. Beide haben im Gegensatze zu Bürkel das Land der Ideale mehr von der Sonntagsseite gesehen und geschildert. Fehlt es auch ihnen nicht an jener Realität, welche dem Genremaler unerlässlich und bei Darstellungen aus dem niederen Volksleben zu mancher grauen Farbe zwingt, so ist doch der Eindruck der Sitteneinfachheit und Aermlichkeit nie jener der Verkommenheit. Je mehr jedoch der biedere Weller, der z. B. in seinem Zug durch das Cyklopenthor*) höchst Schätzenswerthes geleistet, nach seiner Rückkehr die ideale Seite vorkehrt und überwiegend der Schönheit Rechnung trägt, desto mehr entfernt er sich von dem Boden lebendiger Wahrheit. Nachhaltiger bleibt Kirner, welcher schon 1831 in seinem von der Revolution erzählenden Schweizergardisten**) eine erhebliche Probe seines Talentes gegeben, auf der in Rom errungenen Höhe, so dass er bis zu seinem Abgang von München 1864 als einer der gefeiertsten Meister des Genre, das er nach seiner römischen Zeit mit Vorliebe dem Volksleben im Schwarzwalde entlehnte, galt.

Von Bürkel beeinflusst erscheint *H. Marr* aus Hamburg, geb. 1806, † zu München 1871, welcher ausser italienischen Motiven besonders die Fuhrleute seines Vorbildes mit Glück aufgriff und variirte. Pikante Ideen fehlten ihm keineswegs, sondern vielmehr die seinem Vorbilde eigene Energie des Strebens, weshalb er auch frühzeitig überflügelt wurde und in Vergessenheit gerieth.

Ihm stellte sich zur Seite *H. Kaufmann* aus Hamburg, der jedoch schon 1838 wieder in seine Heimat zurückgekehrt ist, sowie die Vertreter des Dorfgenre *Casp. Kaltenmoser*, geb. 1806 zu Horb am Neckar, † 1867 in München, der indess den talentvollen Kirner in seinen schwäbischen Dorfscenen so wenig erreichte, wie dieses *F. W. Schön* aus Worms, geb. 1810 † 1867, in seinen Schwarzwaldscenen gelang. Dasselbe gilt von *C. F. Mor. Müller*, geb. zu Dresden 1807, † 1864 zu München, wegen seiner Vorliebe für nächtliche Darstellungen bei Fackel-, Herd- und Kerzenbeleuchtung »der

*) In der Neuen Pinakothek zu München. Nr. 75.
**) In der Baron Lotzbeck'schen Sammlung zu Weyhern.

Feuermüller« beigenannt, welcher bei seinen Oberländer Festdarstellungen allzu ideal zu Werke ging. — Unter den Nestoren der Münchener Künstlerschaft muss endlich noch *J. A. Klein*, geb. 1792 zu Nürnberg, † 1875, genannt werden, welcher jedoch ebenso wie Kaltenmoser in seinen Kärrnern hinter Kirner und in den mehr dem Thierstück als dem Genre angehörigen Kleinbildern hinter Bürkel zurückstand, und *C. Spitzweg*, geb. zu München 1808, als Humorist sich an kein bestimmtes Gebiet bindend.

Beträchtliche coloristische Fortschritte verbunden mit ungleich höherem Talente treten dann in *C. v. Enhuber*, geb. 1811 in Hof, † zu München 1867, entgegen. Er ist für die Periode von 1845—1860 das Haupt der Münchener Genremeister, wie Bürkel für die drei vorausgegangenen Lustren, und zugleich der Vermittler jener älteren mit der neuesten Kunstrichtung. Sein Humor ist fein und wahr und seine treffenden Typen verrathen keine Spur von Schablonismus und Carricatur, dafür eine Fülle von Empfindung und Poesie. Dazu kommt ein ungewöhnliches Compositionstalent, welches sich namentlich in grösseren oder cyklischen Schöpfungen äussert. So namentlich in seinem »Gerichtstag an einem bayerischen Landgerichte« *), einer Perle deutscher Genremalerei. So delicat sein leichtes Colorit auch war, so hielt er sich doch in seiner letzten Zeit den Fortschritten der Coloristik nicht mehr für gewachsen und kam daher auf den Gedanken, seine vielbewunderten Illustrationen zu Melchior Meyr's »Erzählungen aus dem Ries« en grisaille herzustellen**). Schlichte Wahrheit und Empfindung prägten sich aber auch in diesen farblosen Schöpfungen in dem Grade aus, dass sie allerwärts im Gebiete des höheren Genre die Palme errangen. Enhuber ist von *Hanno Rhomberg*, geb. 1820 zu München, † 1869 zu Walchsee, keineswegs erreicht worden, so trefflich seine meist dem ländlichen Handwerkerleben entnommenen Darstellungen auch genannt werden müssen; denn Ausdruck und Ausführung machen zumeist, was bei jenem nie der Fall, einen etwas gequälten Eindruck. Ihm richtungsverwandt war *G. F. Bischoff*, geb. 1819 zu Ansbach, † daselbst 1873, welcher in seinen »Hugenotten vor Gericht« als Schüler Ph. Foltz' den Weg zur geschichtlichen Darstellung betreten hatte, aber dann

*) Im grossherz. Museum zu Darmstadt Nr. 146, gest. von Jacquemont.
**) Im städtischen Museum zu Leipzig. Nr. 73—78.

zum ländlichen Genre überging. »Die Gratulanten« und »der erste Schnee«*) zeigen ihn Rhomberg an Empfindung überlegen, doch leider hinderten ihn Leiden der schwersten Art an umfassenderer Bethätigung seiner Kunst, welche er schon 1864 gänzlich abzuschliessen gezwungen war.

Zwei Künstler endlich vertreten schon frühzeitig das Gebiet, welches die hervorragendste Folie der Genremalerei neuester Zeit werden sollte, nemlich das elegante Genre. *Jos. Geyer* aus Augsburg, geb. 1807, bewegt sich mit besonderer Vorliebe im vergangenen Jahrhundert**), um seiner Liebhaberei für Costüme, welcher er sonst nur in Maskeraden u. dgl. gerecht werden konnte, genügen zu können. Dabei fällt Aussen- wie Innenarchitektur, mit Verständniss wiedergegeben, schwer in's Gewicht. Bedeutender sind jedoch die Schöpfungen *Gisb. Flüggen's*, geb. zu Cöln 1811, † zu München 1860, zumeist in Antichambrescenen, Gerichtsdarstellungen, Testamentsexecutionen u. dgl. bestehend, in welchen tiefer Ausdruck und mannigfache Empfindung mit der technischen Ausführung auf gleicher Höhe steht. Enhuber und Flüggen können aber als Vorläufer *Arth. v. Ramberg's*, geb. 1815 zu Wien, † 1875 zu München, gelten, welcher einen seltenen Formen- und Schönheitssinn, gewissermassen das Erbe dieser Periode, mit der vollendeten Technik der neuesten Zeit zu paaren vermochte, weshalb er auch als einer der geschmackvollsten und gediegensten Genremaler aller Zeiten der folgenden Periode zugezählt werden muss.

Auch drei Münchner Meister des Thiergenre's stellen sich an die Schwelle der beiden Perioden: *Seb. Habenschaden*, geb. zu München 1813, † daselbst 1855, *Rob. Eberle*, geb. 1815 zu Mersburg am Bodensee, † 1862 zu Eberfing bei München, und *Joh. Fried. Voltz*, geb. 1817 zu Nördlingen. Weiss R. Eberle die Affekte der Thierseele, besonders in Schafen bei Gewitter, am Wasser und in mannigfachen wirklichen oder eingebildeten Gefahren meisterlich mit gediegener Technik zu verbinden, so ist Voltz's Verdienst mehr im idyllischen Naturleben zu suchen, wobei die vortreffliche Land-

---

*) In der N. Pinakothek zu München Nr. 390. Sein Nachlass im Besitz des Prof. Dr. J. Bischoff in München.

**) Sein ärztliches Concilium aus der Perückenzeit (N. Münchener Pinakothek Nr. 146) reicht nahezu an Hasenclever's Jobsiade.

schaft dem Hornvieh keineswegs untergeordnet erscheint, weshalb der Künstler wie Habenschaden füglich auch den Meistern der Landschaft beigezählt werden könnte.

Wien, dessen Richtung nach dem früher Dargelegten doch dem Genre sehr günstig war, besitzt gleichwohl in der behandelten Periode auch in diesem Zweig nicht viele namhafte Künstler. Es kostete Mühe sich von dem an der Wiener Akademie ebenso wie in Dresden und mehr als an allen übrigen Malerschulen eingebürgerten Verfahren, die Niederländer nachzuahmen und somit die Natur immer durch fremde Brille zu sehen, loszureissen und dem in systematischer Beharrlichkeit gepredigten Manierismus den Gehorsam zu kündigen. Das Verdienst dieser That gebührt *Ferd. G. Waldmüller*, geb. 1793 zu Wien, † daselbst 1865. Nach langem Herumirren in seinem Berufe und zunächst mit dem Bildnisse beschäftigt war er endlich durch Naturstudium für Porträthintergründe auf den Gedanken gekommen, die Galleriestudien ganz aufzugeben und von vorne beginnend lediglich mit der Natur zu rechnen. Wie die Hingebung, so war auch der Erfolg. Nach bedeutsamen Stoffen suchte er nicht; aber seine ungewöhnliche Wärme des Gemüthes machte aus den einfachsten Vorwürfen Idyllen der reizendsten Art. Seine Gegenstände waren meist dem Landleben, am liebsten der Kinderwelt entnommen. Ein auf dem Schoosse der Mutter zappelnder und vom glücklichen Vater betrachteter Säugling, ein schlafendes Wiegenkind, vom älteren Schwesterchen bewacht, blumenpflückende Geschwister, Kinder im Walde bei anbrechendem Frühling, Grosspapa's Namenstag, Christabend, Heimkehr von der Schule, Lohn und Strafe, waren seine liebsten Gegenstände. Doch, welches Ensemble, welche einfache, gesunde anspruchslose Lust! Auch im weiteren Verlauf des menschlichen Lebens genügt ihm das Gewöhnlichste, Abschied von Hause, Krankheit, Genesung, Eheleben, Ruhe des Greises. Die Vorgänge werden nicht trivial, weil sie mitgefühlt und so ursprünglich wiedergegeben sind, dass sie uns ewig neu erscheinen. Mit seinem Gegenstand innen und aussen vertraut, weiss er auch den fesselnden Ausdruck mit einem unvergleichlich feinen coloristischen Vortrag zu verbinden. Doch dauerte es lange, ehe der Meister in seiner Heimat erkannt wurde; erst mussten Dutzende von Bildern in's Ausland, vornehmlich nach England wandern und der Künstler selbst in drückender Noth zum Greise werden, bis der Bann brach

und die vorher verschleuderten Arbeiten zu immensen Preisen in Sammlerauctionen figurirten.

Ungleich trockener, aber durch seine Gegenstände zunächst mehr beachtet erscheint *P. Fendi*, geb. 1796 zu Wien, † daselbst 1842. Er vermochte übrigens seine glücklichen Pendants »ein Mädchen vor einem Lotterieladen noch einmal überlegend« *) und dasselbe »mit der Niete weinend vor dessen Thüre« nicht mehr zu übertreffen. Bedeutender war *Jos. Danhauser*, geb. zu Wien 1805, † daselbst 1845, welcher sich auch durch packende entweder rührende oder komische Scenen die Gunst des grossen Publikums rascher zu erwerben wusste. Allein nicht selten liegt auch der Hauptreiz in dem gewählten Gegenstande, obwohl die Ausführung immerhin rühmlich ist. Wer vermöchte z. B. über der Verheerung, welche »ein hereinstürmender Fleischerhund in einem Atelier« anrichtet**), das rein gegenständliche Interesse zurückzudrängen. Auch die »Testamentseröffnung« oder die »Pfändung«, die »Armensuppe« und der »Prasser« nehmen vorwiegend stofflich in Anspruch.

Das Thiergenre im Sinne Bürkel's, aber umfassender und tiefer weil ausschliesslicher behandelte *Fried. Gauermann*, geb. 1807 zu Miesenbach in Niederösterreich, † zu Wien 1862. Zu Pferden, Alpenvieh und Schafstall fügt dieser auch das Wild der Jagd, Hirsch und Gemse, Bär, Eber und Fuchs und zwar mit gleicher, ja wachsender Meisterschaft. Seine Anfänge verrathen grosse Verwandtschaft mit Wagenbauer***); er wusste sich aber durch unablässiges Naturstudium, welches J. B. Bürkel später vernachlässigte, stets auf der Höhe des Kunstfortschritts seiner Zeit zu halten, wodurch er nie veraltet wurde, sondern vielmehr selbst den Uebergang zur Technik der Gegenwart vermitteln konnte. Doch blieb ihm stets eine gewisse an Farbendruck gemahnende Glätte anhaften, welche den Eindruck seiner Werke etwas schmälert.

Mehr sprungweise suchten sich der Technik der Neuzeit *F. Mallitsch*, geb. zu Graz 1820 und *L. Pollack* aus Lodenitz in Böhmen, geb. 1806, zu nähern, ohne sich jedoch zu höherer Bedeutung zu erschwingen. Diess gelang dem trefflichen *Fried. Fried-*

*) (1829.) In der Belvedere-Gallerie zu Wien.

**) Von dem gleichen Jahre und in derselben Gallerie.

***) (1829.) Bursche und Mädchen rasten bei der Feldarbeit (Belvedere-Gallerie).

*länder*, einem Schüler Waldmüller's, geb. zu Kohlzanowitz in Böhmen 1825, welcher in seinen bürgerlichen Scenen noch die Zeit vor dem Neuaufschwunge Wiens vertritt, in seiner Technik aber schon überwiegend neuere Einflüsse zeigt. Noch mehr ist diess bei *Pettenkofen* der Fall, welcher dann gehörigen Ortes gewürdigt werden soll.

Hier ist endlich noch der bekannte Wiener Schlachtenmaler *F. L'Allemand*, geb. 1811 zu Hanau, † 1866 zu Wien, anzufügen, der ausser zahlreichen österreichischen Schlachten namentlich auch Kriegs- und Lagergenre cultivirte und sich durch anspruchlose Wahrheit auszeichnete, wenn auch seine Farbe unbefriedigend war. In späteren Jahren wandte er sich entschieden der neuesten Richtung zu, in welcher sein Sohn Sigmund so bedeutende Erfolge erzielen sollte.

Dresden, wo auch das Genre am längsten von den Gallerieeinflüssen und somit von den Niederländern beherrscht blieb, wie der treffliche *B. Thörmer*, geb. 1802 in Dresden, † 1858, zeigt, bietet nur ein bedeutendes selbstständiges Talent dieses Kunstgebietes dar, und dieses beschränkte sich fast ganz auf Stift-Illustrationen, die aber unvergleichlich genannt werden dürfen. Der Meister ist *A. Lud. Richter*, geb. in Dresden 1803. Er war von Haus aus Landschafter und hatte als solcher mit Erfolg Italien bereist, wo er an J. Schnorr einen Freund gefunden. Allein ein Pocci'sches Kinderbuch, das ihm nach seiner Rückkehr in die Hände fiel, veränderte seine Richtung und vermochte ihn, sich ebenfalls der Illustration zu widmen. Er befand sich indess im entschiedensten Gegensatz zu dem Illustrator Pocci, indem er an die Stelle romantischer zum Theil auf dem Einflusse der Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts fussender Idealität ein gutes Theil von gesunden Bestrebungen setzte, freilich mit einem Zauber poetischer Wahrheit verbunden, welcher, unterstützt von einer überaus gediegenen Zeichnung seinen Eindruck bei keinem Beschauer verfehlen kann. Seine Illustrationen zu Volks- und Studentenliedern, zu Grimm's Volksmärchen, zu Hebel's allemanischen Gedichten, sein »Beschauliches und Erbauliches«, »für's Haus«, »Richter-Album«, »Gesammeltes« u. s. w. machten ihn in aller Welt populär, besonders da auch seine Kinderbücher, zu gut fein und tief für kindliche Bilderlust, in der Regel den Erwachsenen nicht minderes Vergnügen bereiten als den Kleinen. Weniger bekannt

ist er dagegen als Maler, in welcher Eigenschaft er indess seine frühere landschaftliche Richtung in goldiger Schönheit fortsetzte und wenigstens in dem »Brautzug im Walde« *) eine wahre Perle geschaffen hat.

In Berlin war ähnlich wie in Düsseldorf schon die Historienmalerei genreartig. Es sind deshalb auch Künstler, welche sich je nach Gelegenheit oder Laune bald auf dem einen bald auf dem anderen Gebiete bethätigten, wie *Aug. Hopfgarten* oder *E. Däge*, keine Seltenheit. Den ausschliesslichen Genremeistern ersten Ranges aber ist, wenn man von einigen Angehörigen der Düsseldorfer Schule, welche später nach Berlin übergesiedelt sind und schon in dem Düsseldorfer Abschnitte betrachtet werden mussten, absieht, nur ein einziger beizuzählen, nemlich *Ed. Meyerheim*, geb. zu Danzig 1808. In seinen Stoffen vielfach Waldmüller ähnlich, vorwiegend Dorfgeschichten und am liebsten Kinderscenen malend, lässt er jedoch die Wärme und Genialität Waldmüller's vermissen und seine an Meissonnier gemahnende fleissige Sorgfalt macht nicht selten einen lediglich äusserlichen und virtuosenhaften Eindruck. Sein jüngerer Bruder und Schüler *W. A. Meyerheim* erreichte ihn nur in technischem Sinne. Dafür haben sich Eduard's Söhne Franz und Paul zu höchst achtbaren Meistern herangebildet; müssen aber als dem neuen Geiste huldigend einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben.

Unter den älteren Genremalern darf *Const. Schröter*, geb. 1795 zu Skeuditz, † 1835 zu Berlin, der übrigens auch für Hebung der Landschaftsmalerei erfolgreich thätig gewesen, genannt werden, dessen »Geigenlehrer«, »Sermon«, »Ruhende Wanderjudenfamilie« und »Gaststube« vor Meyerheim's epochemachendem Auftreten als eminente Leistungen galten und als recht tüchtig noch immer betrachtet werden können, wenn man das Anlehnen an Mieris oder Dow für erspriesslich erachten will; unter den jüngeren Meistern aber, welche aus alter Schule (Wach) kommend die Tradition derselben mit den neuesten Anschauungen zu verknüpfen streben, muss der Schlesier *F. Const. Cretius*, geb. 1814, hervorgehoben werden, der bei grosser Vielseitigkeit hauptsächlich dem historischen Genre, dem Hauptfelde der Gegenwart, seine Aufmerksamkeit gewidmet hat. Sonst wählte er italienische, griechische, türkische Stoffe aus dem Leben und

*) Im Museum zu Dresden, gest. v. L. Friederich.

führte als geschickter Porträtmaler manchen Studienkopf bildnissartig mit grossem Beifall durch.

Die Tage der Glanzzeit des Genre nahten indess heran. So lange die Form vorherrschend gewesen und Farben- wie Beleuchtungseffekte wie jene Wirkungen, welche die Zeichnung nimmermehr hervorbringen kann, nur nebensächlich in Betracht kamen, konnte die deutsche Genremalerei die Höhe der Niederländer nicht erreichen. Die monumentale und ideale Kunst verlangt Formbestimmtheit, das Genre, welches das Leben in seiner naiven Alltäglichkeit, das wesentlich formlos ist und mehr von Stimmungen beherrscht wird, wiederzugeben hat, verlangt Meisterschaft in Farbe und Lichtführung. Der Werth der Form muss namentlich da zurücktreten, wo sie nicht schön sein kann, wie diess im Genre zumeist der Fall. Folgerichtig muss daher die künstlerische Schönheit auf anderen Gebieten gesucht werden, und ist für das Genre nach dem Vorbilde der grossen Holländer auch in der nächsten Periode gefunden worden. Alle grossen Genremeister des ebenbehandelten Zeitabschnitts verdanken ihre Bedeutung zum grossen Theile einem Vorgreifen oder dem theilweisen Uebertritt in die neue Richtung. —

---

# Neuntes Capitel.

## Die Landschaft, das Architekturbild und das Stillleben.

Das Genre musste sich seinem ganzen Wesen nach spröde gegen die ideale Richtung der Periode verhalten. Nur da, wo es die Verbindungsfäden mit der romantischen Historienmalerei festhielt, wie bei einigen Düsseldorfer Meistern, oder wo das künstlerische Auge auch in der Wirklichkeit den classischen Kern italienischen Volkslebens erfasste, wie diess einige süddeutsche Künstler in der Weise Leop. Robert's (freilich mit sehr ungenügendem Erfolge) versuchten, konnte es der herrschenden Idealströmung entsprechen; sonst drängte überall dieses Kunstgebiet nach unmittelbarer Realität und somit nach Zielen, welche erst in der Gegenwart zu allgemeinerer Herrschaft gelangt sind.

Viel mehr Möglichkeit einer idealen Haltung bot die Landschaft dar, und es begegnet uns auch in diesem Gebiete eine starke und bedeutende Gruppe von Künstlern, welche die ideale Landschaft in nahezu dominirender Weise cultivirten. Der Anstoss dazu war schon früher in der Periode der Classicisten wie der Romantiker gegeben worden. Ein J. Koch, ein Schinkel, ein Ferd. Olivier und von den minder einflussreichen Landschaftern J. Chr. Reinhart, H. Reinhold, F. G. Steinkopf, W. Ahlborn, C. Fohr, F. Horny, F. Helmsorf, M. v. Rohden und J. D. Passavant hatten für die classische wie für die romantische Idealität die Wege gezeigt. Diese waren von

*L. Mayer*, geb. 1791 zu Neckarbischofsheim, † 1843 zu Stuttgart, *C. F. Lukas*, geb. zu Darmstadt 1809, † daselbst 1863, von dem Innsbrucker *E. v. Wörndle* u. A. allzu unselbstständig verfolgt worden, so dass die ersteren ebenso ängstlich den Spuren Reinhart's und Steinkopf's wie der letztere denen J. Koch's folgten. Nun aber gelang es einigen hochbegabten Talenten einerseits die technische Unbehilflichkeit und Härte, andererseits das manieristische Anlehnen an ältere Vorbilder abzustreifen und in sicherem Anschluss an die Natur ihren Idealschöpfungen auch jenen Grad von Gesammt- und Einzel-Wahrheit zu verleihen, der den Genannten durchaus fehlt. Obenan stehen C. Rottmann und F. Preller für die classische und die beiden Düsseldorfer K. F. Lessing und J. W. Schirmer für die romantische Richtung.

Als der bedeutendste von Allen muss der älteste derselben *Carl Rottmann*, geb. zu Handschuchsheim bei Heidelberg 1798, † 1850 zu München, genannt werden. Von seinem Vater, dem als Zeichnungslehrer zu Heidelberg wirkenden Schlachtenmaler Friedrich Rottmann, im Landschaftsfache vorbereitet, hatte er sich schon als Knabe diesem Gebiete mit solcher Liebe gewidmet, dass auch der Unterricht des Porträtmalers Gseller in Heidelberg hinsichtlich seines Berufes nichts zu ändern vermochte. Dazu drängte sich seine monumentale Richtung schon früh in den Vordergrund. Als er z. B. noch nicht zwanzig Jahre auf einer Studienreise am Rhein ein Gastzimmer eben getüncht fand, um weitern Schmuck zu empfangen, erbat er sich die Erlaubniss, statt der beabsichtigten Schablonenmuster Landschaften auf die Wände setzen zu dürfen. Diese Vorliebe war es wohl auch, die ihn auf die Kunde von Cornelius Auftreten in München bestimmte, dort seine weitere Ausbildung zu suchen. (1822.)

Die Münchener Landschaftsmalerei der Schule Dorner's und Wagenbauer's zog ihn jedoch keineswegs an. Mehr die Natur der bayerischen Hochlande und die Werke der Gallerie. Von den neueren Schöpfungen war es eigentlich nur eine nach München gelangte Landschaft von J. Koch, die seiner idealen Naturbetrachtung entsprechend erschien. Doch sein überwiegender Sinn für das Ganze liess ihn die Detailbehandlung so untergeordnet erscheinen, dass die von Wagenbauer's Einzelausführung verwöhnten Augen der nicht tiefer Eingeweihten über diesem Mangel die Bedeutung der Gesammtanlage ganz übersahen. Vielleicht hätte sogar die seinem Wesen

ebensosehr wie dem des Cornelius widerstrebende Oelmalerei sein eigenartiges Talent nicht ganz zum Durchbruche kommen lassen, wenn nicht ein günstiges Geschick ihm Gelegenheit gegeben hätte, seine 1826—28 in Italien gemachten Studien monumental zu verwerthen. Die zunächst nach den mitgebrachten Skizzen ausgeführten Oelbilder liessen nemlich den scharfsichtigen Kunstgönner Münchens, König Ludwig I., ahnen, bis zu welcher Grossheit die Werke in monumentaler Ausführung gedeihen konnten und wurden so die Veranlassung zu dem unvergleichlichen italienischen Landschaftscyklus in den Arkaden des Hofgartens zu München. Es kann nun wohl nicht behauptet werden, dass Rottmann die grossen niederländischen Meister erreicht hat; dass aber im Gebiete der idealen Landschaft seit Poussin's und Claude's Tagen Aehnliches nicht geschaffen worden ist, steht ausser aller Frage. Im Gewande anspruchsloser Wahrheit tritt uns hier eine Schönheit und Poesie entgegen, wie sie nur Rottmann's ideale Naturempfindung zu zaubern verstand. Einfache Klarheit der Composition, grossartige Linienführung und der feinste Formensinn verbinden sich mit einer Milde und Harmonie der Farben und einer Meisterschaft der Technik, die von dem Begründer des landschaftlichen Fresco's, der zum grossen Theile experimentell vorgehen und im Vergleich zur gegenwärtigen Kenntniss des Materials sich vielfach kümmerlich behelfen musste, fast unbegreiflich erscheint. Allein gerade die Nothwendigkeit einer gewissen raschen Sicherheit und Zuversicht, wie sie das Fresco verlangt, entfaltete sein Talent zu der bewundernswerthen Höhe, welche es in der Oelmalerei, die zu öfterem Uebergehen, Verbessern und Detailliren auffordert, kaum erreicht haben würde.

In drei Sommern 1830—1833 war der herrliche Cyklus*) vollendet. Schon im folgenden Jahre begab sich der Künstler im Auftrage des Königs nach Griechenland, um zu einer hellenischen Landschaftsserie für den nördlichen Trakt der Arkaden Studien zu sammeln. Er dachte dabei so wenig wie bei seinem italienischen

*) Nach argen Beschädigungen durch rohe Hände neuestens von dem Bruder des Meisters Leop. Robert überraschend hergestellt, und einigermassen geschützt, wenn auch leider der monumentalen Umrahmung beraubt. Die Cartons befinden sich grösstentheils im Museum zu Darmstadt. Eine tadellose polychrome Publication bei Bruckmann in München ist im Erscheinen begriffen.

Cyklus an historische Landschaften im Sinne Schinkel's, wobei Vegetation wie Architektur durch die Phantasie so zu ergänzen gewesen wäre, wie sie etwa zu Perikles' oder Hadrian's Zeit erschienen sein mochten. Allein es war ihm unvermeidlich schon in der Skizze das ihm vorliegende Bild zu stylisiren, und Linien, Formen und Farben da zu corrigiren, wo sie seinem wahrhaft classischen Schönheitssinn wie der elegischen Auffassung, welche schon in seinen frühesten Gebirgslandschaften entgegentritt, zu widersprechen schienen. Wunderte er sich doch selbst, wenn er seine Studienblätter Abends mit denen seiner künstlerischen Reisegenossen, L. Lange und F. Stademann verglich, über die Abweichungen von der Wirklichkeit und Vedute, zu welchen ihn sein künstlerischer Genius unwillkürlich drängte.

Als er aber nach seiner Rückkehr zur Ausführung schritt, die er der Bequemlichkeit halber auf Cementtafeln bewerkstelligen sollte, welche man nachträglich in die Wand einlassen konnte*), glaubte er im Fresco die Tiefe und Glut der Naturfarben Griechenlands nicht wiedergeben und den Unterschied von dem Colorit der italienischen Landschaft, welches er schon im italienischen Cyklus nicht erreicht zu haben wähnte, nur ungenügend zur Anschauung bringen zu können. Auch hatten die ersten Leistungen der französischen und belgischen Coloristen auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht, und die Farbe erlangte nun das Uebergewicht über die Form. Er wählte daher das Fernbach'sche System, eine Technik, welche coloristische Experimente und das Streben nach glühenden und leuchtenden Effekten weit mehr ermöglichten als das Fresco, dessen stückweise und innerhalb der für die Tagesarbeit gesteckten Grenzen gewissermassen definitiven Technik ihm nicht mehr auszureichen schienen. Freilich liess das zähe Impasto der Harzfarben von der Form noch mehr verloren gehen, als er vielleicht wünschte, obwohl ihm die Darstellung des Himmels und der Beleuchtungseffekte bereits weit mehr am Herzen lag als die Gestaltung der Landschaft selbst. Dass dadurch die Stimmung wesentlich gesteigert wurde, ist unbestreitbar, wohl aber zweifelhaft, ob diese Steigerung nicht zu theuer erkauft war. Möglich dass er, welcher in seinen atmosphärischen und

*) Sie gelangten ihrer ursprünglichen Bestimmung entgegen in die Neue Pinakothek zu München.

meteorologischen Effekten weit über Claude hinausging, schliesslich in die Formlosigkeit verfallen wäre, in welche der grosse englische Landschaftsmeister Turner auf gleichem Wege zuletzt verfiel. Manche griechische Landschaften geben zu dieser Befürchtung Grund, auch soll der »Waldbrand«*) an diesen Abweg gemahnt haben. Doch eben daran, seinen griechischen Cyklus zum Abschluss zu bringen, ereilte ihn der Tod.

Nicht zu gleicher Bedeutung bei anfangs ähnlicher Richtung vermochte sich Rottmann's Schulgenosse *Dan. Fohr*, geb. zu Heidelberg 1801, der Bruder des schon unter den römischen Genossen erwähnten C. Fohr, zu erheben, weil ihm der enge Anschluss an die Natur weniger nöthig schien. Fohr hat deshalb auch, da seine Kraft in der Composition lag, im Carton mehr erreicht als im ausgeführten Gemälde. Seine enkaustischen Wandgemälde**) erscheinen in der Farbe unwahr, hart und bunt, ja sogar einigermassen decorationsartig. Etwas höher erschwangen sich zwei andere Landsleute der Genannten, die Gebrüder *Ernst* und *Bernh. Fries*, von welchen der erstere, geb. 1801 zu Heidelberg, † 1833 zu Carlsruhe, gleichfalls bei Carl Rottmann's Vater seine erste Schule gemacht und nach dreijährigem Aufenthalt in Italien schon 1827 nach München gelangt war. Seine ungewöhnliche Formensprache lässt die mangelhafte Farbe übersehen, deren Gebrechen er wohl noch überwunden haben würde, wenn ihm ein höheres Alter vergönnt gewesen wäre. — Ihm künstlerisch so verwandt wie von Geburt erscheint sein jüngerer Bruder Bernhard, geb. 1820 zu Heidelberg, der durch achtjährigen Aufenthalt in Italien 1838—1846 zu einem der hervorragendsten Vertreter der idealen Landschaft sich gebildet und durch seine italienischen Landschaftscyklen als einen der bedeutendsten Nachfolger Rottmann's sich erwiesen hat.

Als etwas ferner stehend, aber doch derselben Gruppe angehörig ist dann *L. Gurlitt*, geb. 1812 zu Altona, zu bezeichnen, in nordischen Landschaften, durch Dahl angeregt, gleich bedeutend wie in italienischen. Nicht minder *A. Wilh. F. Schirmer* aus Berlin, geb. 1802, † 1866, der seit seinen italienischen Studien (1827—30) vorwiegend Motive aus Unteritalien für seine Veduten- wie Ideal-

*) Im Besitze des Grafen Barischnikoff.

**) In der Kunsthalle zu Carlsruhe.

schöpfungen verwerthete und auch in Monumentalwerken, wie in den stereochromischen Landschaften des Neuen Museums*) sich als den bedeutendsten Idealisten der Berliner Landschaftsmalerei bethätigte. Er war von Claude ausgegangen und hatte eine Zeit lang modernen französischen Einflüssen gehuldigt, war aber bald, der bunten Effekte überdrüssig, wieder zur klaren Schönheit und classischen Composition seiner früheren Weise zurückgekehrt.

Was A. W. F. Schirmer für Berlin, war der Ungar *Carl Markó*, (geb. ~~1805~~ zu Leutschau in Ungarn, † zu Florenz 1860) für Wien. Freilich dürfte dem letzteren, der vielleicht nur durch drückende Jugendverhältnisse und durch Missachtung in seinem Vaterlande verhindert wurde, einem Rottmann ebenbürtig zu werden, noch höhere Bedeutung zuzumessen sein als jenem. Für ihn wurde übrigens Italien ganz zur Heimat, indem er sechs Jahre nach seiner Ankunft daselbst sogar zum Professor an der Akademie in Florenz ernannt ward. Seiner idealen Landschaft kam auch der Umstand zu statten, dass er im Figürlichen kaum minder tüchtig war, wie im Landschaftlichen, wie er denn nur deshalb nicht dem Historienfache sich gewidmet haben soll, weil ihm die Modellkosten unerschwinglich erschienen. Seine vorwiegend mythologischen oder biblischen Scenen erheben sich daher nicht selten über die Gränzen der Staffage und zeigen gelegentlich die Landschaft mehr als Hintergrund behandelt. Gewöhnlich aber ist seine Landschaft der gewählten Staffage entsprechend angeordnet und gestimmt, selten umgekehrt. Sonst liebte er es wie Claude oder Rottmann atmosphärische Erscheinungen, Regenbogen, Sonnenuntergang u. dgl. zur Darstellung zu bringen. Bestimmte und zu benennende Gegenden vedutenartig wiederzugeben, lag ihm ferne und selbst seine »Ansicht von Rom« oder sein »See von Nemi« mussten sich einer ganz idealen Anlage fügen. Leider sind seine besten Werke im Privatbesitz: die beiden im Belvedere befindlichen, wie die acht aus seinem Nachlasse in's Pesther Nationalmuseum gelangten, lassen seine Bedeutung nur unvollkommen erkennen. Als sein hervorragendster Nachfolger unter den Neueren muss *Jos. Hoffmann* in Wien genannt werden, welcher sich wie

*) Darunter sind die „Pyramiden von Memphis", der Gang in der Cheopspyramide, die Ruinen vom Athenetempel zu Aegina und vom Apollotempel zu Phigalia hervorzuheben.

jener in rein idealen Landschaften gefiel und sich dadurch besonders zu cyklischen Wanddecorationen vorwiegend nach griechischen und italienischen Motiven*) und zu landschaftlichen Theaterdecorationen**) eignete. Wie Markó und Hoffmann der classischen, so huldigte *Alb. Zimmermann*, geb. 1808 zu Zittau, mehr der heroisch nordischen Landschaft mit mächtigen Baum- und Felsengruppen. Nachdem er zwei Jahrzehnte München angehört, hatte er 1857 den Lehrstuhl der Landschaftsmalerei an der Akademie zu Mailand, später zu Wien erlangt, wo er in *Jettel*, *Russ*, *Schindler*, *Ribarz* u. A. tüchtige Schüler bildete. Auch gelang es ihm allmälig seine ursprüngliche, gewissermassen prähistorische Derbheit in Form und Farbe etwas zu mildern, wie er auch zuletzt gelegentlich biblische Motive***) an die Stelle seiner gigantischen Gebirgsstücke setzte.

Da auch in Wien die Einflüsse Markó's durch A. Zimmermann, wenn nicht beseitigt, so doch sehr zurückgedrängt wurden, so kam es an keinem der bisher betrachteten Punkte im Gebiet der idealen Landschaft classischen Bodens zu einer festen Begründung einer eigentlich stylisirten Behandlung und historischen beziehungsweise heroischen Landschaft. Hiezu hatte sich schon Meister Rottmann in der Composition zu eng an die Vedute und auch in der farbigen Erscheinung an die Natur angeschlossen, und seine mittelbare Schule (eine unmittelbare hatte und wollte er nicht) ging hierin noch weiter. So *Aug. Löffler*, geb. 1822 in München, † 1866, welcher nach einer italienischen Reise durch die Ausführung des grossen Halbreiter'schen Rundgemäldes von Jerusalem †) zu einer Reise in den Orient gereizt worden war und später auch Griechenland besucht hatte, dabei aber seinen bedeutenden Formensinn fast ganz in tropischer Farbe erstickte. *Lindemann-Frommel* andererseits, in skizzenhafter Coloristik Löffler verwandt, warf sich vorwiegend auf Tonzeichnung und Illustration, womit er sich allerdings einen weitverbreiteten Namen und in einzelnen Werken, so in dem in Tondruck lithographirten italienischen Landschaftscyklus oder in den xylographischen Illustra-

*) Im Wiener Kursalon, im Erzh. Leopold'schen Gartensalon und im Epstein'schen Palais zu Wien.

**) Zur Zauberflöte für das Wiener Opernhaus.

***) So die Findung Mosis in der Gallerie Schack zu München, gest. v. Post.

†) In den Besitz des Papstes Pius IX. gelangt.

tionen von der Insel Capri*) eine seltene und auch verdiente Popularität erlangte, wie er sie mit seinen duftigen Staffeleibildern nicht zu erringen vermochte. Während aber Löffler sich nach dem Osten gezogen fühlte, führte den trefflichen *Fritz Bamberger*, (geb. 1814 zu Würzburg, † zu Soden 1873) Neigung und Zufall nach dem Westen. Die Rottmann'schen Arkadenbilder hatten ihm die Richtung gegeben, nachdem er vorher kurze Zeit bei dem Marinemaler Krause in Berlin Unterricht genossen. Seine erste Schule aber wirkte insoferne nach, als er sich zunächst den Strand als Domäne erwählte, weshalb er auch die malerische Küste der Normandie zum ersten Schauplatze seiner Studien machte. Der Inhalt seiner Mappe veranlasste dann Hrn. Bernus du Fay aus Frankfurt a. M. ihn zum Reisebegleiter nach Spanien zu erwählen, und seitdem bot ihm die Pyrenäenhalbinsel, deren Eindrücke er noch zweimal durch längere Reisen auffrischte, das dankbare Stoffgebiet. Die Eigenart des Landes führte ihn zu einem eigenen Styl, aber das Aufsehen, welches seine in gelb und violett wirkenden Farbencontraste in ihrer pastosen Bestimmtheit erregten, liess diesen zuletzt in Manier ausarten, was um so peinlicher wirkte, wenn er später gelegentlich auch deutsche Landschaft derselben Behandlung unterzog. Sein hervorragendster Schüler *Aug. Chr. Geist*, geb. zu Würzburg 1835, † 1868 würde ihn wohl noch mehr als ohnehin geschehen, verdunkelt haben, wenn den ebenso begabten als productiven und namentlich in der Skizze unübertrefflichen Künstler nicht ein zu früher Tod abgerufen hätte. Hieher ist endlich *B. Stange*, geb. 1807 zu Dresden, zu zählen, durch seine venetianischen Ansichten und besonders Mondnächte bekannt.

Als der eigentlichste Vertreter der stylisirten heroischen Landschaft muss aber *Fried. Preller*, geb. 1804 zu Weimar, bezeichnet werden. Denn nur er wusste sich der Abhängigkeit von der gleichwohl gründlich angeeigneten Realität soweit zu entäussern, dass seine Landschaft sich zur rein dichterischen im Sinne des classischen Epos potenzirte, so dass der heroische Styl eines Homer in ihr einen entsprechenden Hintergrund fand. Zur epochemachenden Begründung dieser Richtung ward er durch den Auftrag des Hrn. Härtel veranlasst, welcher ihn 1833 nach seiner italienischen Studienreise traf und ihm die Aufgabe stellte, im sog. römischen Hause zu Leipzig

*) Mit Text von F. Gregorovius. Lpz. 1868. Dürr.

die Odyssee landschaftlich zu illustriren. Dieser bis 1836 ausgeführte Wandbildercyklus in Tempera hatte über seine Zukunft in der Weise entschieden, dass auch die von der Grossherzogin von Weimar verlangte Landschaftsreihe aus der Heimat mit vaterländischen Staffagen, wie der gleichfalls überwiegend landschaftliche Oberoncyklus für das Wielandzimmer des Weimarer Schlosses ihn nicht mehr aus der erwählten engeren Bahn zu verdrängen vermochte. So vortrefflich nemlich auch diese Arbeiten gelangen, so ging ihm doch der fürstliche Auftrag näher, die Odysseebilder für die Loggia des Neuen Museums zu Weimar zu wiederholen*). Neue Naturstudien in Unteritalien**) reiften das Werk zu ausserordentlicher Vollendung, wobei überdiess die vorausgegangenen nordischen Arbeiten noch eine Bedeutsamkeit der Luftbehandlung fügten, von welcher in den Wandmalereien des römischen Hauses noch wenig zu verspüren ist. Tropische Ueppigkeit, idyllische Lieblichkeit und titanische Wildheit in reizvoller Abwechslung, immer getragen von episch-plastischem Charakter der Composition, geben nun den dargestellten Hauptscenen eine Wahrheit und Anschaulichkeit, welche es erlaubt, diese Verherrlichung der Odyssee als ebenbürtig neben den Iliadecyklus des Cornelius zu setzen, wobei auch die landschaftliche Auffassung ebenso dem Charakter der Odyssee entspricht, wie die historische des Münchener Altmeisters dem der Iliade. Mit um so grösserer Spannung sieht man daher dem Cyklus der Iliadedarstellungen entgegen, mit welchen der Künstler***) eben beschäftigt ist, wobei voraussichtlich das Figürliche in's Uebergewicht treten wird, worin übrigens der noch immer rüstige Künstler seit Genelli's Uebersiedlung nach Weimar mit grossem Erfolge sich wiederholt bethätigt hat. Von seinen Schülern sind hier *Kaiser*, *Hummel*, *F. Kanoldt* und des Meisters gleichnamiger Sohn hervorzuheben.

---

*) Die 16 Cartons im städtischen Museum zu Leipzig. Photographirt und phototypirt von Albert in München. Eine polychrome Publication von F. Bruckmann in München in Vorbereitung. Eine treffliche Erweiterung der Odysseecompositionen boten Preller's 40 Holzschnittillustrationen zur Vossischen Uebersetzung der Odyssee, geschn. v. Brend'amour und Oertel. Lpz. 1872.

**) Photographisch publicirt durch die Hinrich'sche Buchhandlung in Leipzig 1867 und 1868.

***) Im Auftrage der Fried. Bruckmann'schen Kunsthandlung in München.

Unter den Meistern der idealen Landschaft stellen sich den Vertretern des classischen Bodens zwei Düsseldorfer als die Hauptrepräsentanten der romantischen Landschaft gegenüber: *K. F. Lessing* und *J. W. Schirmer*. Des ersteren ist als eines der Häupter der Historienmalerei der rheinischen Schule bereits eingehend gedacht worden. (S. 389. fg.) Ein Besuch auf Rügen und ein Bild des romantischen Stimmungslandschafters Friedrich hatten ihn für das Reich des Pinsels gewonnen, und schon in seinem zwanzigsten Jahre überraschte sein ungewöhnliches Talent mit dem »Kirchhof« das Berliner Publikum. Denn die romantische Melancholie seines Motivs beschränkte sich nicht auf die oft ganz poesie- und gedankenlose Schmerzseligkeit und Hypochondrie der meisten Romantiker, sondern fesselte durch eine Empfindung, die ebenso gedanken- als gemüthanregend sich der bedeutungsvolleren Lyrik jener Zeit an die Seite stellen darf. Dazu kam, dass nach langer Entfremdung dieses Kunstzweiges von unmittelbarer Natur hier wieder lebendige Beobachtung derselben und zwar in ihrer Gesammterscheinung sich aussprach. Der »Klosterhof im Schnee« *) mit dem Zug betender Nonnen im Kreuzgang, welcher sich einem Katafalk nähert, überbot sein erstes Bild noch beträchtlich und wirkt in der Stimmung der Landschaft durch die Beleuchtung und die schwerwiegende Staffage trefflich zu einheitlichem Ausdrucke zusammen. Seine Uebersiedlung nach Düsseldorf veranlasste ihn nun sich zunächst überwiegend der Historienmalerei zu widmen; doch regten die Rheinlande mit den benachbarten Gebirgen seinen landschaftlichen Sinn zu mächtig an, als dass er sich seiner früheren Richtung für die Dauer hätte entschlagen können. Drei treffliche Werke in Intervallen von je zwei Jahren 1835—1839 entstanden, die »Landschaft mit der Brandstätte«, die »tausendjährige Eiche« und die »Eichenwaldlandschaft« **) zeigen den Meister von den sonnigen Rheingebirgen mit den weiten klaren Fernsichten berührt und der sorgfältigsten Wiedergabe ihres Eindruckes im Ganzen wie im Detail hingegeben. Die Romantik zieht sich mehr auf Beiwerk und Staffage zurück, manchmal fast fremdartig erscheinend in der frischen Unmittelbarkeit der Natur, wie an dem ritterlichen Ehepaar, das vor dem Andachtsbilde der hundertjährigen Eiche

*) (1828.) Im Wallraf-Richartz'schen Museum zu Cöln. Nr. 962.

**) Die drei Gemälde im Städel'schen Museum zu Frankfurt. Nr. 371—373.

kniet, oder in dem ruhenden Kreuzritter der Waldlandschaft. Harmonischer erscheint der getödtete Krieger neben der Brandstätte, oder die Mönche der »Abendlandschaft an der Mosel mit der Klosterkirche« *), namentlich aber die mehr historische als romantische Staffirung seiner späteren Landschaften, in welcher sich seine Vorliebe für das Reformationszeitalter, wie wir sie im Lessing'schen Historienbilde gefunden, geltend machte: so in der Landschaft mit dem brennenden Kloster**) oder in der durch seine reiche Staffage aufregenden Landschaft mit den Arkebusirern und Landsknechten, welche eine Anhöhe vertheidigen***). — So entschieden Lessing in späteren Jahren den realistischen Fortschritten der Landschaftsmalerei huldigt, so lässt er doch nie die historische Bedeutsamkeit und noch weniger seine tüchtige Formgebung fallen, wie auch sein vor einigen Jahren vollendetes grosses Landschaftsbild »eine Waldschlucht« †) zeigt, bei dessen Betrachtung sich wohl schwerlich Jemand des Nachdenkens über die historische Grundlage der Staffage entschlagen kann.

Vielfach Lessing verwandt, auch durch ihn für das Landschaftsfach gewonnen erscheint *Joh. Wilh. Schirmer* aus Jülich, geb. 1807, † 1864 als Professor in Carlsruhe. Auch er fand in gründlichen Naturstudien Vorbereitung und nachhaltige Nahrung für die historische Landschaft, zu welcher er erst um 1840 überging, um sie aber später mehr als Lessing zu stylisiren. In der Farbe brillanter als letzterer verräth er eine ähnliche Neigung zu den atmosphärischen Effekten wie Rottmann, namentlich zu scharfen auch im Carton wirkenden Contrasten von Hell und Dunkel, die immer von mächtiger Wirkung sind. Auch liebte er Detailausführung weniger als Lessing, wodurch seine Werke auch zumeist einen mehr monumentalen Charakter erlangten. Ein eigentliches Stoffgebiet aber, wie Rottmann, Preller oder Markó hatte er nicht oder er streifte es wenigstens ab, nachdem er auf die Studien in den Rheinlanden, andere in der Normandie, in der Schweiz und in Italien hatte folgen lassen. In den meisten Fällen dagegen, wo er bestimmte Landschaften nach ihren territorialen Unterschieden zu geben versuchte, war er ungleich

*) (1837.) Im Museum zu Darmstadt. Nr. 137.
**) (1846.) Gallerie Lichtenstein in Wien.
***) (1848.) Im städtischen Museum zu Düsseldorf.
†) In der Kunsthalle zu Carlsruhe.

schwächer als dann, wenn er seinen Compositionen einen universelleren Charakter verlieh. Er hatte sich nemlich seine eigene Landschaft, gleichsam aus der Summe seiner Erfahrungen concentrirt, so dass sie keinerlei locales Gepräge hatte. Form und Farbe waren ihm dabei nur die Sprache, in welcher er seine landschaftlichen Strophen dichtete, die meistens elegischer Haltung sind. Daher ermüden auch die Tausende von Werken, welche der unerschöpfliche Künstler in Oel, Aquarell, Kohle, Stift und Radirung schuf, trotz der Einfachheit der gewählten Motive und der Detailbehandlung keineswegs und auch die umfassendsten Cyklen*) werden nicht monoton. Bemerkenswerth ist noch, dass er in biblischen Landschaften keinerlei Concession an das Orientalische machte, indem er sich nicht entschliessen konnte, die Schranken seiner eigenen unmittelbaren Anschauung und die ihm eigene Natur zu verlassen.

Ihm nahe steht der begabte Stylist *Aug. Weber*, geb. zu Frankfurt 1817, und unter seinen jüngeren Schülern *Aug. Kessler* aus Thorn und *Ad. Hönnighaus* aus Crefeld. Zwischen Lessing und Schirmer schwankt *Th. Kotsch* aus Hannover, der seinen beiden Meistern als Lehrer der Carlsruher Kunstschule gefolgt ist, und *H. Funk* aus Herford, nachmals mit *W. Pose* aus Düsseldorf nach Frankfurt übergesiedelt, einer längeren Reihe von Schülern hier nicht zu gedenken, welche sich der modernen Richtung zugewandt haben und hierin zum Theil wie A. Achenbach, einen kaum geringeren Ruhm erlangt haben als der Meister. Eine besondere Rolle aber spielt noch *Casp. Scheuren* aus Aachen, geb. 1810, durch seine entschieden stylisirten und häufig mit Ornament und Schrift verbundenen Aquarelllandschaften des Rheins verdientermassen populär und in gewissem Sinne in der romantischen Landschaftsaquarelle das, was E. Neureuther in der Lied-Radirung und Schwind in der Märchenzeichnung geworden sind. —

War in der idealen heroischen oder historischen Landschaft die Natur selbst vielmehr Mittel zum Zwecke als unmittelbarer Gegenstand, so tritt in der mehr vedutenartigen Darstellung die Natur

---

*) Von diesen sind die 26 biblischen Gemälde der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf und die 6 biblischen Landschaften in der National-Gallerie zu Berlin hervorzuheben.

in ihr Recht, und erscheint um ihrer selbst willen cultivirt. Freilich liess auch die Natur in ihrer Unmittelbarkeit eine mehr subjektive Auffassung zu, indem die Künstler im »Paysage intime« ihre eigene Stimmung mit der wirklichen Erscheinung in Rapport zu setzen suchen, doch trat zunächst diese Richtung, welche die Dresdener Romantiker mit Erfolg angebahnt hatten, zurück hinter der rein objectiven Wiedergabe der Wirklichkeit. In diesem Falle war es jedoch für den Künstler Aufgabe augenfälligen Naturschönheiten nachzugehen, und jene zu an sich bedeutenden Darstellungen zu verbinden. Dazu eignete sich die Gebirgslandschaft ungleich mehr als das Flachland, und jene beschäftigte denn auch eine Reihe von begabten Künstlern mit entschiedener Ausschliesslichkeit. Den Reigen eröffnete *F. Steinfeld*, geb. 1787 zu Wien, † daselbst 1868, der als der hervorragendere unter seinen gleichzeitigen Fachgenossen daselbst, (*J. Mössmer*, geb. zu Wien 1780, † daselbst 1846 und *Th. Ender* geb. zu Wien 1793, † 1866) den Bann des Füger'schen Manierismus auch in der Landschaft brach. Ihm reihte sich *J. Fischbach* an, geb. 1797 zu Grafenegg in Niederösterreich, welcher jedoch Landschaft und Genre wechseln liess. Noch ist bei all diesen der Schuleinfluss der Gallerien wenigstens in ihren früheren Werken nicht ganz überwunden, wie namentlich Steinfeld gerne Ruysdael als Vorbild erwählte und neben den Naturstudien empfahl. Einen frischen Aufschwung nahm in Oesterreich die Gebirgslandschaft etwas später durch *A. Hansch*, geb. zu Wien 1813 und *C. Halauska*, geb. zu Waidhofen in Niederösterreich 1829, welche beide jedoch bereits mehr zu den Coloristen der Gegenwart zu zählen sind.

In München war es zunächst *E. Kaiser*, geb. zu Rain 1803, † 1865, welcher zuerst die Gebirgslandschaft aus den traditionellen Fesseln, deren sich selbst Wagenbauer und Dorner nicht ganz zu entledigen vermocht hatten, erlöste. Wie er sich meist an die Thäler und Gebirgseen hielt, so wählte *H. Heinlein*, geb. 1803 zu Nassau-Weilburg, vorwiegend das Hochgebirge zu seiner Domaine. Sein bedeutendes und geradezu monumentales Compositionstalent und seine grossartige begeisterte Auffassung wird nur durch eine ihm stets anklebende unwahr rosige Färbung etwas beeinträchtigt, wodurch er auch in den letzten Jahren in seiner hervorragenden Stellung unter den deutschen Landschaftern, welche er fast ein halbes Jahrhundert inne gehabt, etwas einbüsste. Die lichten Höhen

Heinleins vermeidend suchte dessen Freund *Chr. F. B. Morgenstern*, geb. 1805 zu Hamburg, † 1867 zu München, vielmehr düstere Schluchten, Hohlwege, Giessbäche, Wald und Sumpf, tiefen Schatten, Sturm und Nacht, wozu auch seine kecke, derbe Technik in Oelfarbe und mit der Radirnadel sich vorzüglich eignete. Vielfach den von Norwegen beeinflussten Stimmungsmalern verwandt, wie er auch seine Studien im scandinavischen Norden begonnen hatte, besass er doch zu lebhaften Sinn für die Form, als dass er zur Vernachlässigung derselben und zur Maasslosigkeit geführt werden konnte. Als einer seiner hervorragenderen Jünger ist *J. Schertel*, geb. zu Augsburg 1810, † zu München 1869, zu nennen.

Im entschiedensten Gegensatze zu Morgenstern und vielmehr von Rottmann beeinflusst erwählte sich *M. Haushofer*, geb. zu Nymphenburg 1811, † 1866 zu Starnberg, mit Vorliebe weite Fernen am duftigen Morgen oder in sonniger, gewitterdrohender Mittagsschwüle. Blinkende, kaum bewegte Seeflächen in grossartiger, glänzender Wahrheit bildeten sein Hauptgebiet, namentlich seit er die Fraueninsel des Chiemsee's, welche es für ihn im buchstäblichsten Sinne ward, da er dort seine Lebensgefährtin gefunden, als den Mittelpunkt seines Schaffens erwählt hatte. Nichts stört die feierliche Sonntagsstille, welche sich über die dunstige Perspektive breitet und mit Wonne versenkt sich der Beschauer in die leidenschaftslose Tiefe der Naturruhe. Haushofer's Berufung an die Prager Akademie 1844 entzog ihn nur zeitweilig dem Münchener Kreise, dem sein Herz angehörte.

*J. G. Steffan*, geb. 1815 bei Zürich, scheint sich besonders der Darstellung des Gesteins der Gebirgswelt gewidmet zu haben. Labyrinthe aus verwitterten, von der Vegetation beleckten Felsblöcken, zumeist in schäumenden Gebirgswassern, sind sein liebstes Object und mit virtuoser Naturwahrheit, wenn auch nicht ganz unmanierirt behandelt. Ihm schloss sich, zwar nicht als Schüler, aber doch der Richtung nach *C. Millner*, geb. 1816 zu Mindelheim, an, welcher indess dem Vorwurf der Handfertigkeit und fabrikmässiger Ausbeutung der errungenen Geschicklichkeit schwerlich entgehen dürfte. Ebenso ermüdete *A. Zwengauer* (geb. 1810 zu München) durch die unerquickliche Wiederholung einer wohlgelungenen Abendhimmelfärbung nach Sonnenuntergang, einer bedauerlichen Erscheinung von einseitigem Virtuosenthum. Nicht minder *M. Zimmermann* (geb. 1811

zu Zittau) durch seine Eichengruppen, welche gleichfalls dem Princip der Arbeitstheilung im Fache der Kunst wohl allzusehr huldigen dürften.

Dagegen erhoben sich zwei Münchener Meister zu höherer und universeller Bedeutung: *Ed. Schleich*, geb. 1817 zu Haarbach bei Vilsbiburg, † zu München 1874, und *Jul. Lange*, geb. zu Darmstadt 1817. Was den ersteren betrifft, so genoss man im vergangenen Jahre in den Räumen des Münchener Kunstvereins das seltene Schauspiel einer zusammenhängenden Vorstellung des Entwicklungsganges dieses vielbedauerten Opfers der jüngsten Cholera-Epidemie. War überhaupt einer der Neueren von wesentlichem Einfluss auf dieses in der Hauptsache autodidaktisch nach der Natur und nach den Niederländern sich bildenden Meisters, so ist diess Rottmann in seiner späteren Periode gewesen. Doch war ein Gängeln seines Genius nicht lange nöthig und möglich. Mit einer seltenen Empfindung für landschaftliche Gesammtwirkung und die Sprache der Natur begabt, warf er sich bald ihr ganz in die Arme, und sie erschloss ihm ihre Geheimnisse in der überraschendsten Weise. Ohne zum Intimisten in französischem Sinne zu werden, begnügte er sich doch auch nicht mit formaler Schönheit, sondern strebte mehr und mehr — und dadurch wurde er für München zum Bahnbrecher der neuesten Richtung — nach tiefinnerlichem und stimmungsvollem Totaleindruck. Dem Zauber seiner Farbe konnte sich kein Auge entziehen, und doch hatten wenige Beschauer eine Ahnung davon, wie wenig andere Farben als grau und braun auf seiner Palette sassen, da seine seltene Kenntniss von Contrastwirkung anderer nur sehr spärlich bedurfte. Daher macht auch seine Farbe niemals den Eindruck zufälliger Wahl, sondern der Nothwendigkeit und absoluten Wahrheit. — *J. Lange* dagegen, aus der Schule J. W. Schirmer's in Düsseldorf hervorgegangen, hatte sich, seit er nach München übergesiedelt war, dem Studium der Gebirgslandschaft zugewandt und sich im tiefen Alpenlande jenes thaufrische Colorit angeeignet, das zuweilen zu schillerndem Uebermaass der Spektralfarben führte. Vielleicht waren es gerade jene später wieder abgestreiften Experimente, wozu ihn besonders das Farbenspiel der oberitalischen Seen gereizt zu haben scheint, welche die Aufmerksamkeit Italiens auf ihn lenkte, und seine Uebersiedlung nach Mailand veranlasste. Mit der Rückkehr zu den nördlichen Alpen hatte er indess den rechten

Weg gefunden, und der überaus productive und doch sich vor manieristischer Behandlung bewahrende Meister erfreut seitdem die Kunstfreunde mit einer Auslese von Gebirgsansichten, die sich in trefflicher Gesammtstimmung immer über die Vedute erheben. Auch seine vermittelnde Richtung gehört wie die Schleich's ebenso der Gegenwart wie der Periode Rottmann's an, und stellt sich sogar mehr auf die Seite der modernen Tendenz.

Den Alpenlandschaftern verwandt sind einige Vertreter der norwegischen Gebirgs-, Fjord- und Skärenlandschaft, welche sich entweder unmittelbar von ihrer Heimat oder erst von Dresden, ihrem ursprünglichen Asyl (vgl. S. 274), aus nach München, Düsseldorf und Berlin verbreiteten. So *Kn. Baade*, geb. 1800 zu Skiold in Norwegen, ein Schüler Dahl's und seit 1842 nach München übergesiedelt, welcher nicht ohne Einseitigkeit die Klippen und Brandungen seiner heimischen Küsten meist in Mondbeleuchtung darzustellen liebte. Universeller war *H. Gude*, geb. zu Christiania 1825 und in Düsseldorf eng mit Tidemand verbunden, seit seiner Uebersiedlung nach Carlsruhe als Professor der dortigen Kunstschule auch in deutscher Gebirgs-, See- und Baumlandschaft bewährt. Neben Gude sind, als unter dem Einflusse früherer Arbeiten A. Achenbach's stehend, *A. W. Leu* aus Königsberg, geb. 1819 und *A. Becker* aus Darmstadt, geb. 1822, zu nennen. Minder bedeutend war der Schlesier *G. Bönisch*, der schon 1834 mit norwegischen Landschaften in Berlin Aufsehen gemacht hatte, sich aber nicht gleich geblieben war, wie denn auch viele andere Landschafter sich gelegentlich in dem besonders für Intimisten sehr verlockenden Gebiet der nordischen Küstenlandschaft versucht haben.

Als Gebirgslandschafter mit überwiegend den Alpen entnommenen Motiven sind unter den Düsseldorfern sonst hervorzuheben: *R. v. Normann* aus Stettin, geb. 1806, *F. Hengsbach* aus Werl, geb. 1814, *J. W. Lindlar*, geb. 1816 zu Gladbach, *F. de Leuw* aus Gräfrath, geb. 1817, und besonders Graf *St. Kalkreuth*, geb. zu Kozmin in Posen 1821, welcher ausser den Alpen auch die Pyrenäen und den Apennin ausgebeutet hat*). Subjectiver und stimmungsvoller erfassten ihre Gegenstände *Ed. Lasinsky*, geb. zu Simmern 1809,

*) Eine Serie von 25 Landschaften in den sog. Cavalierzimmern der Orangerie bei Potsdam.

und *Const. Schmidt* aus Mainz, geb. 1817, letzterer durch seine poesievollen Waldscenen ausgezeichnet. Alle aber erscheinen wie schwache Planeten neben dem landschaftlichen Doppelgestirn der Düsseldorfer Landschaft, den Gebrüdern Achenbach, welchen indess füglicher eine Stelle im folgenden Buche anzuweisen ist.

Die Flachlandschaft wurde naturgemäss von den Berliner Künstlern am meisten, doch noch nicht in der Bedeutung der unmittelbaren Gegenwart cultivirt. Von diesen sind *E. Pape* und *A. Behrendsen*, beide Schüler des Berliner Schirmer, und *Max Schmidt*, Schüler K. Krüger's hervorzuheben. Wie diese am liebsten schilfreiche Flussumgebungen, Sumpfparthien, Moore, die Kiefergehölze des Sandbodens der Mark darstellten, so widmeten sich die Düsseldorfer Flachlandschafter entweder den westphälischen Ebenen oder den canal- und weidereichen Niederungen der Mündungen von Rhein und Schelde, in welchen letzteren ihnen die holländischen Landschaftsmeister vielfach vorbildlich zu Hülfe kamen. Hiefür sind *C. Hilgers* und *C. Adloff*, beide von Düsseldorf, *Al. Michelis* von Münster und *L. Scheins* aus Aachen zu nennen, welche alle die mangelnde Formschönheit ihrer Vorwürfe durch stimmungsvolle Beseelung wie durch coloristische Durchbildung vorzugsweise der Lüfte zu ersetzen suchten. Die besten Leistungen in dieser Beziehung gehören jedoch der unmittelbaren Gegenwart an.

Die Landschaft des Niederrheins führte, wie diess bei Adloff ersichtlich ist, von selbst zur Marine, worin wieder der später zu besprechende *A. Achenbach* so hervorragendes geleistet, dass neben ihm *H. Mevius* aus Breslau, *F. Hünten* aus Hamburg und der Schwede *Larson* nur genannt werden können. Die Eindrücke der Ostsee anderseits hatten *W. Krause* aus Dessau (aus der Wach-Schule hervorgegangen) und *Ed. Schmidt*, einen Schüler Blechen's, zu Marinemalern gemacht, ohne dass jedoch diese die Höhe der Holländer- oder selbst der Düsseldorfer Marinisten erreichen konnten. — Verwandt mit den Küsten- und Marinemalern erscheinen die Winterlandschafter, wenn wie bei *A. Stademann* in München Canalmotive vorherrschen und holländische Vorbilder maassgebend sind.

Eine besondere Gruppe endlich bilden die Landschafter der Tropenwelt, von welchen München den trefflichen *J. M. Rugendas* aus Augsburg, dessen unstetes Naturell ausser dem reichen Skizzenschatz aus Südamerika, Mexiko und Californien, leider wenig Aus-

geführtes hinterliess, Berlin ***Ferd. Bellermann,*** den Urwaldmaler, und Wien den Otahaiti-Landschafter ***J. C. B. Püttner*** aufzuweisen hat. Die Leistungen dieser machen es wahrscheinlich, dass A. v. Humboldt mehr mit den Augen des Naturforschers und besonders Botanikers, denn mit jenen des Künstlers gesehen, als er der Landschaftsmalerei die tropischen Gebiete Central- und Südamerika's empfohlen, da der Pinsel wohl ebensowenig jene Ueppigkeit zu bewältigen hoffen darf, als er der Frühlingspracht der gemässigten Zone gewachsen ist. —

An die Landschaft reiht sich die Architekturmalerei. Hierin pendelte die Kunst anfangs noch zwischen den beiden Extremen der Bühnendecorationsmalerei und der linearen Düftelei nach dem Vorbilde der späteren Niederländer. *C. Gropius* in Berlin wie die *Quaglio's* in München einerseits und der Schweizer ***Scheuchzer*** andererseits repräsentiren noch diese Doppelrichtung. Erst ***Mich. Neher*** aus München gab dem Architekturbild dadurch mehr Unmittelbarkeit und poetische Freiheit, dass er nicht auf constructivem Wege und vom Architekten aus, sondern vom Genre durch allmälige Vertiefung in den baulichen Hintergrund zum Architekturbilde gelangte. Auch ***W. Gail*** aus München hatte seinen Studien als Architekt einige Jahre Genrethätigkeit folgen lassen und sich dann, wie sein jüngerer Nachfolger ***Fr. Eibner*** nach Spanien gewandt, um dort seine Vorwürfe zu holen, während ***L. Mecklenburg*** besonders Oberitalien ausbeutete. Einige Andere widmeten sich der Darstellung gothischer Dome und Interieurs, wobei brillante Abendbeleuchtungseffecte blendend und bestechend, aber auch bis zur Unwahrheit angestrebt wurden. Es sind ***A. v. Bayer*** aus Rorschach, in seinen klösterlichen Interieurstaffagen oft an's Genre streifend, der Berliner ***C. Hasenpflug*** in Halberstadt, welcher als Schüler Gropius' durch die Decoration für die Krönungsscene der Jungfrau von Orleans zur Architekturmalerei geführt wurde, und ***C. E. Conrad*** aus Berlin wie ***L. Tacke*** aus Braunschweig, beide der Düsseldorfer Schule angehörig und namentlich die rheinischen Dome verherrlichend. Archäologisches (in der Restauration) und bühnenmässige Effekte beeinträchtigen nicht selten den künstlerischen Werth ihrer Werke. Mehr erfreuen die trefflichen stark zum Landschaftlichen neigenden Schöpfungen von ***E. Kirchner*** aus Leipzig und dem Berliner ***C. Gräb***, welche jedoch

schon auf der Schwelle der neuesten Richtung der Malerei stehen, wie auch die unvergleichlichen Werke der Aquarellisten *R. Alt* aus Wien und *C. Werner* aus Leipzig, die bis jetzt unübertroffen unter allen neueren Architekturmalern die Palme verdienen.

Das Stillleben endlich ist in dieser Periode nur von einem Meister hervorragend vertreten, nemlich von dem Düsseldorfer *J. W. Preyer* aus Eschweiler, welcher in der beinahe mikroskopischen Durchführung von Blumen, Früchten und Geschirren wahrhaft Stupendes leistete. Neben ihm und seiner Tochter *E. Preyer* sind die Düsseldorfer *J. Lehner* und *L. Holthausen*, wie der Berliner *E. Schartmann* höchstens zu nennen, da sie insgesammt auf selbstständige Bedeutung keinen Anspruch zu erheben vermögen.

Es ist im Wesen der ganzen Richtung begründet, dass sowohl nach Umfang als nach Bedeutung das Schwergewicht der Malerei dieser im Ganzen und Grossen »monumentalen« Kunstperiode im Historienbilde liegt. Von den anderen Gebieten haben vornehmlich die idealen Zweige geblüht, wie von der Landschaft die classisch-heroische, historische oder die romantisch-ideale, vom Genre Märchen und Legende oder Familienglück und tragische Schicksalsschläge. Selbst das noch mehr auf Naturstudium basirte Thierstück kennt bei den meisten Vertretern keine volle Unmittelbarkeit und treue Naturwiedergabe, und ist deshalb schwach, wenn es nicht die ideale Seite wie im landschaftlichen Idyll oder in der Thierfabel herauskehrt und überhaupt die Darstellung der den menschlichen verwandten Thieraffekte anstrebt, während Stillleben wie Blumen- und Früchtenmalerei zwar in monumentaler Decoration eine nicht geringe Rolle spielen, aber unstylisirt keine Selbstständigkeit zu erobern vermögen. Wir werden nun im folgenden Buche sehen, wie die Gegenwart sich auf den entgegengesetzten Standpunkt stellte und das Naturstudium, statt es lediglich als Mittel zum Zwecke zu cultiviren, geradezu als das Wesentlichste betrachtet, wobei dann zumeist der Inhalt und namentlich der ideale von der Entfaltung eines reichen realistischen und coloristischen Vortrags verblasst und hinschwindet.

---

# Zehntes Capitel.

## Plastik.

Es ist schon erwähnt worden, dass Berlin in dieser Periode im Gebiete der Plastik und Architektur ebenso entschieden die modernen Wege zeigte, als es in der Malerei hinter München und Düsseldorf zurückgeblieben war. Der Wiederaufschwung der Bildnerei in Berlin*) reicht sogar in frühere Zeit zurück, als jener der deutschen Malerei überhaupt, wie *J. G. Schadow's* erstes Auftreten (vgl. S. 84 fg.) zeigt. Doch scheint man neuestens geneigt zu sein, die künstlerische Stellung Schadow's zum Nachtheil Thorwaldsen's und selbst Rauch's über Gebühr emporzuschrauben. Bewundernswürdig gesund zwar waren des alten Meisters Kunstanschauungen; auch fehlte es ihm weder an Energie noch an Geschick, dieselben gegen die verrotteten Zustände, aus denen er erwachsen war, zur Geltung zu bringen; aber es gebrach ihm bei überwiegend prosaischem Naturell doch zu sehr an jenem Schwung der Phantasie, den die Kunst nimmermehr wird entbehren können. Hätten es ihm die in der napoleonischen Zeit zumal in Berlin der Kunst durchaus ungünstigen Zeitumstände vergönnt, eine umfassendere Kunstthätigkeit zu entfalten, so würde diess sicher sogar noch mehr zu Tage getreten sein.

*) *W. Lübke,* die moderne Berliner Plastik. Westermann's deutsche Monatshefte 1858. Kunsthistorische Studien. Stuttg. 1869. S. 463. fg.

Es ist auch nur den schweren Zeiten der beiden ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts zuzuschreiben, dass die grosse Aufgabe des Denkmals Friedrich II. trotz mehrfacher Anregung nicht Schadow zufiel, sondern auf bessere Jahre verschoben wurde. Wohl ein Glück; denn wenn bei Ziethen oder Leopold von Dessau die mangelnde höhere Auffassung nicht vermisst wird, so hätte diess bei dem Ideal des preussischen Volkes schwerlich der Fall gewesen sein können. Es ist demnach wohl nicht allzusehr zu beklagen, dass die Jahre der französischen Occupation den Schadow'schen Meissel fast ganz auf etliche Büsten beschränkten, welche Ludwig, damals Kronprinz von Bayern, bestellte, da sein Ruhm durch grössere und mehr ideale Aufgaben kaum hätte gewinnen können. In der That geschah es auch nicht als mit der Befreiung Deutschlands aus französischem Joche im deutschen Kunstleben wieder einiger Pulsschlag, wenn auch noch in den matten Schlägen eines Reconvalescenten, zu verspüren war. Die erste grössere Bestellung nemlich, die Schadow nun erhielt, das Blücherdenkmal für Rostock herzustellen, verunglückte gänzlich, freilich zum nicht geringen Theile deshalb, weil der hinsichtlich der Auffassung und Anordnung zu Rathe gezogene Goethe den Künstler, trotz dessen realistischer Neigung, zu einer in den Reliefs des Piedestals doppelt peinlichen halb heracleischen Attitüde nöthigte, und weil man überdiess den Germanendarstellungen und Trophäen auf traianischen Triumphalwerken Rechnung tragen zu müssen glaubte. Jedenfalls hat der Dichterfürst mit der berühmten Inschrift auf der Rückseite des Sockels*) dem 1819 vollendeten Denkmal einen dankenswertheren Dienst geleistet, wie mit seinen künstlerischen Rathschlägen**). In technischer Beziehung mag indess bemerkt werden, dass man mit diesem Werke das bisherige Verfahren à cire perdue, wobei die Wachsform zum Zwecke des Gusses ausgeglüht worden war, verliess, indem auf Schadow's Veranlassung das moderne Verfahren durch den französischen Giesser Lequine und den Pariser Ciseleur Coué eingeführt ward.

Glücklicher, weil weniger getrübt durch symbolisirende Zuthat,

---

*) „In Harren und Krieg, in Sturz und Sieg bewusst und gross: so riss er uns vom Feinde los."

**) Die bezügliche Correspondenz Goethe's in J. G. Schadow's Kunstw. und Kunstansichten. Berlin 1849. S. 176 fg.

gestaltete sich ein weiteres Hauptwerk des Altmeisters, das Lutherdenkmal in Wittenberg. Die Theilnahme für diese Schöpfung*) war bei allen Schichten der Bevölkerung keine geringere als an dem Blücherdenkmal. Selbst Schinkel hatte sich in wiederholten Compositionen, welche das Werk als Wanddenkmal fassten, an die Aufgabe gemacht und zwar in einer Weise, dass selbst der widerstrebende Schadow an das Juliusgrab Michelangelo's sich gemahnt fühlte, aber als erfahrener und calculirender Praktiker bemerken musste, dass der Kostenpunkt dabei zu wenig in Rechnung gezogen worden sei. Ein Reliefentwurf Schadow's, welcher den Reformator die Thesen anschlagend mit einem eifernden Mönch einerseits und der bannschleudernden römischen Kirche mit Satan anderseits darstellte, wurde glücklicherweise verworfen und die Entscheidung gefällt, dass ein Bronzestandbild auf angemessen (?) verziertem Sockel am Hauptplatze Wittenberg's errichtet werden sollte. Dass sich der Künstler hinsichtlich der Auffassung an den Typus der Lutherbilder aus der Cranach'schen Werkstätte hielt, war wohl passender als der gothische Baldachin über dem Standbilde, welcher einer Idee des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm IV. entsprungen war und Schinkeln zur Ausführung überwiesen wurde. 1821 wurde das immerhin bedeutende Werk enthüllt.

Da nach Vollendung dieser Schöpfung »die grossen Arbeiten in der Sculptur an andere Werkstätten übergegangen waren«, wie Schadow selbst sagt, so widmete er die nicht ganz freiwillige Musse namentlich seit dem Jahre 1828, mit welchem er die Bildhauerarbeiten in seinem Atelier überhaupt fast als abgeschlossen erachtete, seinen Studien über Racentypen und menschliche Proportion, aus welchen zwei verdienstliche Werke entstanden sind**). Schon die

---

*) Die erste Anregung hiezu war schon 1805 gegeben worden, in welchem Jahre der Pastor Schnee zu Gross-Oerner bei Mansfeld einen bezüglichen Aufruf erlassen hatte. Erst war jedoch die Burg von Mansfeld als Stätte des Denkmals in's Auge gefasst worden, nach einigem Schwanken hinsichtlich der Gleichberechtigung Eislebens fiel aber endlich die Wahl auf Wittenberg.

**) *G. Schadow*, Polyklet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, mit Angabe der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinländischen Zollstocke, und Abhandlung von dem Unterschiede der Gesichtszüge und Kopfbildung der Völker des Erdbodens. Berlin 1834. 34 Tafeln mit Text.

Titel, noch mehr aber die Erörterungen in den Werken selbst wie in seinen »Kunstansichten« zeigen übrigens, dass er gerade das Entgegengesetzte von dem, was Polyklet angestrebt hatte, wollte, nemlich das Besondere statt des Allgemeinen, das Individuelle statt des Typischen. Dass damit in manchem Betrachte viel gewonnen war, ist nicht zu leugnen; dass aber Schadow diese Studien in einer alle Schönheit und Poesie ertödtenden Nüchternheit betrieb und das Künstlerische immer mehr aus dem Auge verlor, wird durch jede Seite seiner Schriften und den Eifer in Auffindung der Abweichungen verschiedenster Art klar. Die Erstarrung aller künstlerischen Principien verräth auch der Abriss der Berliner Kunstentwicklung in den dreissiger und vierziger Jahren, der den letzten Theil seiner Memoiren überwiegend ausmacht und fast ohne eigenes Urtheil vorzugsweise sich an den Beifall fürstlicher Beschauer klammert, deren Aeusserungen gewiss nicht auf orakelhafte Publication berechnet waren. Der nicht genauer unterrichtete Leser der Schadow'schen »Kunstansichten« wird an der Stelle »Aus der Werkstatt meines alten Freundes, des Bildhauers Ruhl in Cassel, sind ausser seinen beiden Söhnen auch andere gute Künstler hervorgegangen«*), schwerlich zwischen den Zeilen lesen, dass zu den letzteren Rauch gezählt werden müsse. In der That hätte der Altmeister diese Hindeutung auf einen Stern erster Grösse, der ihn damals (1847) längst weit überstrahlt hatte, wohl etwas bestimmter fassen dürfen, wie er überhaupt, um gerecht zu sein, in seinen »Kunstansichten« die Schöpfungen seines glücklichen Nebenbuhlers mehr hätte betonen müssen als die gewöhnlichste Ausstellungswaare der gleichzeitigen Malerei.

*Christian Daniel Rauch***), 1777 als der Sohn eines fürstlichen Kammerdieners zu Waldeck geboren, hatte, nachdem er seinem Drange folgend 1790—1797 bei den Bildhauern Valentin in Halsen und J. Chr. Ruhl († 1842) in Cassel das Handwerklich-Technische

— Dr. *G. Schadow*, National-Physiognomien oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äussere Gestaltung des menschlichen Kopfes, als Fortsetzung des Polyklet. Berlin 1835. 29 Tafeln mit Text.

*) Kunstwerke und Kunstansichten. S. 231.

**) *Fr. Eggers*, Christian Daniel Rauch. I. Band. Nach des Verfassers Tode herausgegeben von C. Eggers. Berlin 1873. *F. Kugler*, Chr. Dan. Rauch. Deutsches Kunstblatt. 1858. S. 33 fg

seiner Kunst gelernt, eine Lakaienstelle im Hofdienste des Königs von Preussen annehmen müssen und war dem Hofhalt der edlen Königin Louise zugetheilt worden. In diesem waren ihm, zwar mit manchen Erleichterungen durch wiederholten zum Zweck der Fortsetzung seiner plastischen Studien gewährten Urlaub, abermals sieben Jahre vergangen, bis er endlich 1804 die oft erbetene Entlassung mit einiger Pension behufs einer Studienreise nach Italien erlangte. Seit 1805 in Rom hatte er jedoch das Glück sofort in einen erlesenen Kreis von Künstlern, Archäologen, Kunstfreunden und Dichtern einzutreten, wie er sich damals im Hause des preussischen Ministerresidenten W. v. Humboldt gebildet hatte. Der Vortheil, welchen der ebenso mittheilungsbedürftige als empfängliche junge Mann in kurzer Zeit aus diesem Verkehre zog, äusserte sich schon in seinem ersten grösseren selbständigen Werke*), zu welchem er den Auftrag von der Heimat erhalten hatte, nemlich in dem marmornen Grabdenkmal seiner ehemaligen Gebieterin der Königin Louise. Dass der Künstler mit diesem 1814**) vollendeten Werke mehr geleistet als sein Lehrer mit den ungefähr gleichzeitig in Angriff genommenen Standbildern Blücher's und Luther's kann wohl kaum im Ernste geleugnet werden. Der von Schadow gestreute Same war dabei keineswegs verloren; Rauch aber wusste die realistische Grundlage durch eine Anmuth und Empfindung, vor Allem aber durch einen Schönheitssinn zu verklären, der die an sich günstige Aufgabe weit über das hinaus steigerte, was Schadow's prosaische Natur daraus hätte machen können. Es war damit der richtige Weg für die moderne Plastik gefunden, welche ihre Hauptaufgaben fortan nicht mehr in Religion, Mythus und Allegorie, sondern im geschichtlichen und Porträtbilde finden sollte. Da aber das Wesen der Bildnerei der Verklärung durch eine gewisse Idealität der

*) Vorher hatte er schon [illegible] (1827) für W. v. Humboldt (Tegel) ausgeführte „sit[illegible] Mädchen“ [illegible] „der verwundete Mars bei Venus“ für denselben, [illegible] andere [illegible] und Hippolyt“ für den russischen [illegible] Balk, wie [illegible]rere B[illegible]ffen.

**) In [illegible] Schink[illegible] Mausoleum zu Charlottenburg. [illegible] wurde a[illegible]ege vo[illegible]it dem Schi[illegible] welch[illegible] amerika[illegible]aper [illegible]ber von [illegible] genomm[illegible]reier [illegible]achter W[illegible] 1827 geführ[illegible]

Auffassung und einigen formalen Anschlusses an die ewig mustergültige Antike nie wird entrathen können, so waren gerade in Rauch's Programm die Grundbedingungen der modernen Meisselkunst im rechten Gleichgewichte gegeben. Diese Mitte hatten weder Thorwaldsen mit seinem classicistischen Uebergewichte, noch Schadow mit dem realistischen gefunden, und erst von Rauch konnte man sagen, dass er die alte Forderung, durch die Antike die Natur sehen zu lernen, erfasst habe. Den königlichen Besteller ergriff auch bei Betrachtung des Werkes Wahrheit und Schönheit in gleicher Weise erschütternd, und selbst jene, welche das Original nie gekannt, sind sich trotz der hohen Idealschönheit des Werkes sofort bewusst, dass die Porträtwahrheit durch den classischen Anhauch nicht verloren gegangen und das Individuelle nicht unter canonischer Typik erstickt sei. — Wie diess Werk einem Ideal von Weiblichkeit, so waren Rauch's nächste grössere Arbeiten der Verherrlichung der Helden des Befreiungskrieges gewidmet. Voran stehen die beiden Marmorstatuen Scharnhorst's und Bülow's von Dennewitz an der Königswache zu Berlin*). Sie haben leider von dem Eindrucke der Schönheit und Sorgfalt ihrer Erfindung und Ausführung seit dem halben Jahrhundert ihres Bestehens bereits viel verloren und dadurch deutlich gezeigt, wie bedenklich das Wagniss ist, Marmorrundplastik ungeschützt den Einflüssen des nordischen Himmels preiszugeben, abgesehen davon, dass überhaupt männliche Statuen, besonders modernen Costüms und am allermeisten kriegerischen Charakters, ihr angemessenstes Material ebenso im Metall finden, als anderseits jedes Werk, bei welchem wie beim Denkmal der Königin Louise, anmuthvolle Schönheit und Gemüthsinhalt entschieden vorherrschen muss, der Bronzeausführung widerstreben würde. Freilich kam hier der Umstand in Betracht, dass in den beiden Feldherrnstatuen die architektonische Mitwirkung, welche meist in Marmor bedeutender ist, zum Ensemble der Schinkel'schen Königswache wünschenswerth sein musste. Auf alle Fälle hat es der Künstler verstanden, schon seine Erfindung stylvoll dem Materiale anzupassen, indem er nicht blos dem Manne des Rathes (Scharnhorst), sondern auch dem der That (Bülow) jene ruhige Geschlossenheit bewahrte, wie sie der Marmor erfordert, welcher weder die dramatische Bewegtheit noch die Zer-

*) 1822 vollendet.

klüftung der Massen erlaubt, die nur dem Bronzestyl zusteht. Dagegen konnte er dem Drange nach entgegengesetzter Auffassung in der Bronzestatue Blücher's für Breslau *) im ausgedehntesten Maasse und bis an die Gränze des monumental Zulässigen genügen, kehrte aber in der zwar später begonnenen aber schon 1826 aufgestellten Bronzestatue Blücher's zu Berlin wieder zu jener maassvolleren Haltung zurück, wie sie dort absolut nöthig war, wenn nicht die gegenüber befindlichen Generale an der Königswache in ihrer Wirkung erheblich geschädigt werden sollten. Die ächt monumentale Ruhe des Aufbaues der grandiosen Gestalt, welche ein Bein auf ein Geschützrohr gestützt das entblösste Schwert gesenkt in der Faust hält, erscheint hier verbunden mit einer Kraft und Wucht, die auch ohne stürmische Bewegtheit ihren Eindruck nicht verfehlen kann, namentlich aber mit einer markigen Schönheit des Umrisses von fast jedem Standpunkt aus, wie sie selbst Rauch sonst selten erreicht hat.

Es würde zu weit führen, dem Meister in allen seinen mehr nebenhergehenden Arbeiten, unter welchen der Künstler schon 1830 beinahe hundert Büsten aufzuzählen hatte, zu folgen. Selbst Rühmenswerthes kann hier nur erwähnt werden: so die Marmorstatue des Kaisers Alexander von Russland. Die Bronzestatue des Königs Friedrich Wilhelm I. für Gumbinnen, das Standbild Hermann Francke's des Gründers des Halle'schen Waisenhauses zu Halle **), letzteres von trefflichen Kindergestalten umgeben; die Dürerstatue zu Nürnberg ***) und die Gruppe der polnischen Glaubenshelden des Herzogs Mieczyslaw und seines Sohnes des Königs Boleslaw Chabri im Dom zu Posen †). Bedeutender gestaltete sich die thronende Gestalt König Max I. von Bayern zu München, durch die ungezwungene Würde der Gesammtanlage und die treffende Charakteristik der königlichen Liebenswürdigkeit dieses Fürsten in Gesichtsausdruck und Handbewegung, sowie durch die Sorgfalt der Durchbildung zu den hervorragendsten Werken des Meisters zählend. In der Behandlung des reichreliefirten Bronzesockels lag überdiess schon das Vorbild für das Piedestal des Hauptwerkes des Künstlers, des zwischen

*) 1827 enthüllt.

**) Im Auftrag des Grafen Ostermann-Tolstoy ausgeführt und nach Odessa gelangt.

***) 1835 enthüllt.

†) Im Auftrag des Grafen A. Raczynski modellirt, 1839 vollendet.

1834 und 1854 entstandenen Reiterdenkmals Friedrich des Grossen in Berlin.

Wenn man es für angemessen hält, den durch ein Denkmal zu verherrlichenden Heros in die Umgebung seiner Zeitgenossen zu setzen, als den grössten Geist unter den grossen emporsteigend aus seiner Umgebung, so sollte man die Lösung einer Aufgabe, wie sie in dem Friedrichsmonument vorliegt, nicht zu ängstlich nach plastischen Stylgesetzen beurtheilen. Welche Vortheile hat der Maler vor dem Bildner voraus, wenn er sich das Ziel steckt in Epochenbildern, wie sie Kaulbach geschaffen, die Zeitgenossen zu gruppiren! Rauch durfte sich das ähnliche Ziel, das er sich gesteckt, nicht durch akademische Rücksichten verkümmern lassen. Wäre nicht der Verlust grösser gewesen, als der Gewinn, wenn er sich entschlossen hätte, die Einheitlichkeit des Werkes durch ein Verfahren zu zersplittern, wie es im Alterthum von den pergamenischen Meistern im Attalusmonumente durch Freigruppen um das Königsdenkmal oder wie es in der Neuzeit an Rietschel's Luthermonument zu Worms durch völlige Auflösung der Gruppe eingeschlagen ward? Verdient nicht vielmehr die räumliche und bildnerische Oekonomie alle Anerkennung, welche den mächtigen Sockel, wie ihn ein Reiterdenkmal unter allen Umständen erfordert, statt ihn in der traurigen Kahlheit des Piedestals des Münchener Churfürsten Max von Thorwaldsen zu belassen oder nur müssig zu decoriren, in seinen vier Seiten selbst zum Träger der reichen Epochendarstellung machte wie er oben der Träger des grossen Königs selbst sein sollte! Auch dürfte kaum etwas gegen die Anordnung einzuwenden sein, dass die hervorragendsten kriegerischen Ruhmesgenossen des Königs, wie er zu Pferde, den römischen Triumphaldenkmälern analog an die Ecken gestellt sind, und dass zwischen sie die Helden einerseits des Krieges und anderseits der friedlichen Geistesarbeit sich gruppiren, während die allegorischen Gestalten des Hintergrundes schon durch ihre Herstellung im Flachrelief gleichsam dem Verhältniss des abstracten Begriffs zur Realität der fast völlig statuarisch behandelten Porträtfiguren entsprechen. Weniger befriedigend freilich möchten die halballegorischen Darstellungen aus dem Leben des Königs erscheinen, welche den oberen Theil des Sockels umziehen. Dafür erhebt sich in dem Reiterbild Friedrichs selbst ein Denkmal von einer inneren und äusseren Bedeutung, die wohl keinem neueren Werke derart

inne wohnte, zugleich von so packender individueller Wahrheit und doch von so eminenter königlicher Hohheit, wie sie nur die gründlichste Kenntniss der Antike dem Künstler lehren konnte; beides aber in einer harmonischen Durchdringung, welche nirgends Gemachtes, Anempfundenes und Entlehntes und nirgends ungelösten Dualismus von Realität und Classicität verräth.

Die reiche Erfahrung am Friedrichsdenkmal verlieh dem Künstler für seine letzteren Arbeiten im Bildnissgebiet eine Eigenschaft, die man an einigen früheren Porträtstatuen vermisst, nemlich jene Leichtigkeit der Erfindung, welche das Mühevolle des Entstehens nicht mehr empfinden lässt. Dadurch zeichnen sich aus die Statuen der Generale York und Gneisenau, die ihre Stelle zu beiden Seiten des Blücherdenkmals gefunden haben, ferner das Standbild Kant's für Königsberg*) und endlich, als eines der letzten Werke des achtzigjährigen Greises, die lebensvolle Statue des Begründers der rationellen Landwirthschaft, Thaer in Berlin.

Eine mit so feinfühligem Formensinn ausgestattete Natur, wie die Rauch's, ein Künstler, welcher die Antike nicht minder wie der grosse Classicist Thorwaldsen erfasst hatte, bedurfte einer gelegenheitlichen Unterbrechung seiner Bildnissthätigkeit durch Arbeiten auf idealem Gebiet. Wie er aber sein Bildniss in Auffassung, Geberde und selbst in moderner Gewandung trotz hingebender Naturtreue doch mit classischer Klärung zu durchdringen vermochte, so verstand er es auch umgekehrt, Idealtypen in einer Weise neu zu beleben, wie es keinem anderen Meister unseres Jahrhunderts gelungen ist. Hatte er es schon in den allegorischen Reliefs an den Piedestalen seiner Porträtstatuen dahin gebracht, dass der seit Traians Tagen conventionelle Habitus von Victorien u. s. w. in ihrer immer unleidlicher gewordenen kalten Verallgemeinerung zu neuer Beseelung gelangte, was um so nothwendiger und erfreulicher wurde, als sich der Künstler nicht immer der bedenklichen Verbindung allegorischer Figuren mit realen Vorgängen zu entziehen vermochte, so feierte er einen wahren Triumph der Neubelebung der Antike in einer Reihe von Werken, die er 1833—1842 im Auftrage des Königs Ludwig I. von Bayern für die Walhalla schuf. Es sind die sechs Victorien, welche wohl den Hauptschmuck des prachtvollen Innern dieses Ge-

*) Aus dem Bildniss des Philosophen am Friedrichsdenkmal entwickelt.

bäudes bilden. Classische Gestalten in all ihrer Schönheit und idealen Formgebung, erscheinen sie fern von jeder Gebundenheit der Nachbildung und der decorativen Stylisirung römischer Werke von innen heraus bis in ihre kleinste Bewegung neuerdacht, gleichsam wie neu geboren und lebig ohne alle realistische Vergröberung. Dasselbe gilt von anderen Victoriastatuen*), einem Knaben mit einer Opferschale und einem Mädchen, das flehend die Hände emporstreckt**), der schönen Danaide***) u. s. w., verschiedener Reliefs für Grabmäler†) nicht näher zu gedenken. Zu seinen letzten Arbeiten im überwiegend idealen Gebiete gehört aber die gewaltige Mosesgruppe im Vorhofe der Friedenskirche bei Potsdam, welche den Gesetzgeber darstellt, wie er unterstützt von Aaron und Hur durch die emporgehobenen Arme Israel den Sieg gegen die Amalekiter sichert: ein zwar tüchtiges Werk, das indess mit dem Moses Michelangelo's verglichen einen beinahe akademischen Eindruck macht.

Auch der Thierdarstellung widmete Rauch besondere Aufmerksamkeit, und auch hier gelang ihm die Verbindung des symbolisch-stylisirten Charakters mit der Realität in seltener Weise. Für den Adler, das naturgemäss häufig angewandte Wappensymbol, hat er sogar die modern mustergültige Gestalt geschaffen, indem er schon hiefür bei den Adlern des Sarkophags am Louisengrabmal vom Studium nach dem lebenden Modell ausging. Löwenbildungen finden sich in mehren Reliefs. Ja es war ihm sogar eine besondere Freude, sich in Thieren von minder plastischer Zugänglichkeit zu versuchen, wie in den liegenden Hirschen des Thiergartens von Neustrelitz. In einer hiehergehörigen Gruppe streifte er sogar das seiner Natur sonst fremdartige romantische Gebiet, indem er einer märkischen Locallegende folgend, die »Jungfer Lorenz von Tangermünde« in mittelalterlicher Kleidung auf einem Hirsch reitend darstellte und mit diesem allerliebsten Werkchen kleiner Dimension auch Freunden jener im Norden nicht schwach vertretenen Richtung seine Gabe reichte.

*) Für die Friedenssäule auf dem Belleallianceplatz zu Berlin und für zwei Säulen des Charlottenburger Parkes.

**) 1848 modellirt und dann in verschiedener Gewandung mehrmals wiederholt.

***) Für den Kaiser von Russland. Wiederholung in der Orangerie bei Potsdam.

†) So das Ms. Cooper'sche Grabdenkmal zu Dublin (1832) und das Niebuhr'sche zu Bonn. (1842).

Ein halbes Jahrhundert der epochemachenden Thätigkeit Rauch's († 1857 zu Dresden) reichte hin, seine Schule in Berlin und darüber hinaus fest zu begründen, so dass selbst in unseren Tagen seine Tradition durch excessive Realisten nicht verdrängt werden konnte. Freilich gebührt daran ein nicht geringer Antheil seinem Freunde *Chr. Fried. Tieck*, dem Bruder des bekannten Romantikers und Dichters, geb. zu Berlin 1776. Zwischen 1789—1797 bei Bettkober und G. Schadow in die Plastik eingeführt, fühlte er sich durch Wackenroder's Freundschaft zur Romantik hingezogen, worauf ihn ein dreijähriger Aufenthalt in Paris in des Malers David Atelier nicht blos zum dritten Richtungs-, sondern sogar zum Kunstfachwechsel bestimmte. Goethe hat das Verdienst, ihn wieder zur Plastik zurückgeleitet und im Weimarer Schloss 1802—1805 beschäftigt zu haben. Schon damals hatte er den classicistisch-idealen Weg endgültig gewählt und ein vierzehnjähriger Aufenthalt in Italien, wie seit seiner Rückkehr nach Berlin 1819 der Einfluss Schinkel's konnte ihn hierin nur noch bestärken. Ueberdiess hielt ihn die Hauptaufgabe seines Lebens, die plastische Ausstattung des Schinkel'schen Schauspielhauses zu Berlin bleibend in jenen Bahnen. Die fünf Giebel mit ihrem Tympanon- und Firstschmuck; die Wangen der Freitreppe und die Ausstattung von Vorhalle und Festsaal gaben ihm eine reichlichere Gelegenheit als sie sonst irgendwo geboten worden wäre und namentlich in den Giebelgruppen vermochte der Künstler seine Bedeutung voll zu entfalten. Die Niobegruppe (Tragödie), der Bacchuszug (Comödie), die Orpheusgruppe (Musik) in den drei Hauptgiebeln zeigen aber den Künstler im entschieden engeren Anschluss an die Antike, als wir ihn bei Rauch gefunden, namentlich aber als energischer in der Darstellung des Pathos, für welches Rauch bei seiner überwiegend ruhigen und zuständlichen Auffassung, die mehr in der Einzelstatue als in dramatisch gedachten Gruppen ihr Behagen fand, weniger Anlage und Neigung an den Tag gelegt. Dass dagegen Tieck im Bildniss entschieden schwächer, ist selbstverständlich und auch an den 24 Büsten von seiner Hand in der Walhalla wie an den tüchtigen Statuen des Copernicus und Schinkel's *) nicht zu verkennen. Nur wenn es ihm verstattet war,

*) Die erstere (Bronze) in Thorn, die zweite (Marmor) in der Vorhalle des Alten Museums zu Berlin.

seine Modelle zu antikisiren wie in dem schönen Iffland des Berliner Schauspielhauses, der mit nacktem Oberkörper auf lehnelosem Sessel in der Weise der bekannten Menanderstatue dargestellt ist, befand er sich wieder in seiner Sphäre. Der geniale, doch von seinem gewaltigen Kunstgenossen Rauch — wie sich neuestens gesichert hat, unabsichtlich — verdunkelte Meister starb 1851 beinahe in Armuth.

Die Höhe Tieck's vermochten die Gebrüder *Wichmann*, *Carl Friedrich*, geb. 1775 und *Lud. Wilhelm*, geb. 1788 zu Potsdam, nicht zu erreichen. Auch bei ihnen wurde die Schulrichtung R. Schadow's *) durch längeren Aufenthalt in den Ateliers David's und Bosio's in Paris und durch römische Studien unter Thorwaldsen's Einfluss verdrängt und deren classicistisch ideale Richtung begründet. Ihre bis an C. Friedrich's Tod (1836) zumeist gemeinsame Thätigkeit lässt ihre Werke nur schwer von einander sondern; auch war ihnen der Sinn für Anmuth und vollendete Durchführung in gleicher Weise eigen. Liebliche genreartige Bildungen, wie Blumenmädchen, oder das haarschmückende und das wasserschöpfende Mädchen, oder Amor und Psyche (von Lud. Wilhelm modellirt) gehören daher auch zu den besten Arbeiten ihrer Werkstatt. Auch sie wählten für die Bildnissstatue am liebsten antike Auffassung, so für die nackte Marmorstatue des Kaisers Nicolaus von Russland oder für die classisch gewandete der Kaiserin Alexandra (beide von Carl Friedrich)**). Unbestreitbar grössere Begabung besass der leider frühverstorbene älteste Sohn des Altmeisters selbst, *Rudolph Schadow*, geb. 1786 in Rom, † daselbst 1822. Obwohl mit seinem Bruder Wilhelm unter den Convertiten des Overbeck'schen Kreises, blieb er doch in seiner Kunst unberührt von den Einflüssen der Romantik und verliess, von Thorwaldsen, der ihn väterlich liebte, geleitet, das classische Idealgebiet nicht. Seine zarte und bis zur Schwermuth schwärmerische Natur, die den entschiedensten Gegensatz gegen die realistische Prosa seines Vaters bildete, gefiel sich am meisten in Darstellungen von genre- oder idyllartigen Jugendgestalten, von welchen die Sandalenbinderin mehrfach, die Spinnerin

*) Unter Schadow's Einfluss entstand noch die Sandsteinstatue des Mars am Brandenburgerthor (v. C. Friedrich Wichmann).

**) Die letztere im Winterpalast zu S. Petersburg verbrannt, von L. Wilhelm neu hergestellt.

nicht weniger als dreizehnmal wiederholt werden musste. Auch sein Cupido und die tanzende Bacchantin erinnern an seine Vorliebe für das praxitelische Stoffgebiet. Eine grössere Gruppe »Achill und Penthesileia« *) wurde erst nach seinem Tode unter Thorwaldsen's Leitung vollendet. R. Schadow's Pathos war mehr lyrisch-elegischer Natur, wie das energischere Tieck's mehr dramatisch war.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang hatte *Emil Wolff*, geb. 1802 zu Berlin, genommen, der geradezu eine Fortsetzung R. Schadow's genannt werden kann, wie er auch des Freundes und Vetters letztes Werk vollendet und ihn in einem Grabdenkmal **) verewigt hat. Sein Jäger als Vogelsteller und Jäger mit Hund, sein Schäfer und Fischer zeigen den Einfluss Thorwaldsen's und R. Schadow's verbunden, doch erhebt sich dann die reifende Kraft des Künstlers zur Darstellung reiferer weiblicher Schönheit. Hieher gehören besonders die beiden Amazonen (eine verwundet von der Gefährtin gestützt), Thetis mit den Waffen des Achill auf einem Delphin reitend, Omphale sich in's Löwenfell hüllend, Penelope mit dem Gewand des Laertes, die ihren Schmuck dem Vaterland opfernde Römerin, die Nereide und namentlich die herrliche Judith, welche erst 1868 in der Berliner Ausstellung das Publikum begeisterte. Unter den Gruppen der Schlossbrücke zu Berlin ist Nike den Knaben in der Heldengeschichte unterrichtend sein Werk, das jedoch keineswegs zu den besseren gehört, sondern vielmehr an dem Gebrechen der römischen Schule überhaupt leidet, welches in dem Uebergewicht des Formalen über das Ideelle liegt.

Die letztgenannten Vertreter der classisch-idealen Weise empfingen ihre Richtung und Entwicklung so entschieden in Rom, dass man sie der Berliner Schule gar nicht beizählen kann. E. Wolff hat sogar wie sein Meister Thorwaldsen den grössten Theil seines Lebens dort verbracht, und dort wie jener die ehrenvolle Stelle des Direktors der Academia di S. Luca erlangt. Auch *H. A. G. Kümmel* aus Hannover, geb. 1810, † 1855 zu Berlin, durch seinen Ballonschläger***), die Nausikaa, Penelope u. s. w. bekannt, erst Schüler

*) Wie die obengenannten im Besitz des deutschen Kaisers.

**) Relief in S. Andrea delle Fratte: der Engel des Todes entführt den Künstler von der Sandalenbinderin weg zu Christus, während ihm eine Victoria den Lorbeer aufsetzt (!).

***) Im Winterpalais zu S. Petersburg.

Wichmann's und dann Thorwaldsen's, *J. Troschel* aus Berlin, geb. 1813 und *C. Steinhäuser* aus Bremen, geb. 1813, durch zarte Idyllen ausgezeichnet, haben durch langjährigen Aufenthalt in Rom und die damit verbundene classicistische Tradition den Zusammenhang mit ihren Berliner Anfängen verloren. Aus der Rauch'schen Schule konnte überhaupt reiner Classicismus und die demselben entsprechende ideale Richtung nicht entspringen und Tieck fehlten die schulbildenden Eigenschaften *). *Aug. Wredow*, dessen berühmtes Werk „Ganymed mit der erhobenen Hand die Augen beschattend« **) ausser der Gruppe der Nike, welche den Gefallenen zum Olymp bringt ***), ziemlich vereinzelt steht, ist so wenig wie *Ferd. Aug. Fischer*, der die Ausführung seiner schönen Gruppen für das Denkmal auf dem Belleallianceplatze zu Berlin nicht mehr erlebte († 1866), schon der mühseligen und spärlichen Produktion wegen zu den hervorragenderen Meistern zu rechnen.

Dagegen tritt bei *Fried. Herm. Schievelbein*, geb. 1817, † 1867, gleichwohl Schüler Lud. Wichmann's, bei *Fried. Drake* aus Pyrmont, geb. 1805, und bei *Gust. Bläser* aus Cöln, die Rauch'sche Auffassung und moderne Neubelebung der Antike unverkennbar entgegen. Der erstere hatte seine Ueberlegenheit über die Mehrzahl seiner Genossen schon 1843 in seiner Gruppe auf der Schlossbrücke „Pallas unterweist einen Jüngling im Speerkampf" dargethan. Doch vermochte er seine bedeutende künstlerische Phantasie erst in einem selbstgewählten Werke, nemlich in dem die Zerstörung von Pompeji darstellenden Friese im griechischen Hofe des N. Museums zu Berlin, leider an einem höchst ungeeigneten Orte †) zu bethätigen. Die ihm überwiesenen Arbeiten an dem Ostportal der Dirschauer Weichselbrücke konnten ihm nicht zusagend sein, dagegen blieben leider höchst gelungene Compositionen, wie z. B. der ebenso schön gedachte als componirte Johannesbrunnen unausgeführt. Auch die

---

*) Von den Schülern Tieck's hatte *C. Reinhardt* keinen bedeutenden Namen, und *Achtermann* lediglich in einem Tieck fremden Gebiete, nemlich der christlichen Kunst, Selbständigkeit erlangt.

**) In Charlottenhof bei Potsdam.

***) Unter den acht Gruppen der Schlossbrücke zu Berlin.

†) Der Architekt Stüler hatte den Hof hiezu lediglich aus dem Grunde angewiesen, um der schönen Composition, die sonst ganz unbenützt geblieben wäre, überhaupt eine Stelle zu schaffen.

Vollendung seines tüchtigen Denkmals des Reichsfreiherrn von Stein *) erlebte er nicht. Glücklicher war *Drake*, einer von Rauch's begabtesten Schülern, nachdem er durch die Ausführung der Gruppe des sterbenden Kriegers auf der Schlossbrücke (1834) von schwerem Ringen mit ungünstigen Lebensverhältnissen erlöst war. Die Möserstatue für Osnabrück (1836) hatte ihm den Auftrag zu dem Marmordenkmal Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten eingebracht, weniger berühmt durch das gleichwohl in behaglicher Schlichtheit gediegene Standbild des Königs selbst, als vielmehr durch das den cylindrischen Sockel umziehende Relief, welches mit Bezug auf des Königs Natursinn die Freude an der Natur in ebenso reicher und sinniger als anmuthvoller Weise zur Darstellung bringt. Hatte hier Drake das volle Verständniss der Bestrebungen Rauch's, die Antike durch eine von Conventionellem freie Auffassung zu einer abermaligen Renaissance zu bringen an den Tag gelegt, so zeigte er auch weiterhin in seinen Bildnissstatuen bei aller Wahrheit und Unmittelbarkeit einen Adel und jene Grossheit, wie sie sein Lehrer der Antike abgelauscht und seiner Schule als wichtigen Bestandtheil des modernen Monumentalstyls empfohlen hatte. Die trefflichen Statuen Rauch's und Schinkel's in Berlin, von welchen namentlich die letztere durch die glückliche Neuheit der Conception überaus schmuck wirkt, die prachtvolle Reiterstatue Kaiser Wilhelm I. an der Cölner Rheinbrücke und von Büsten die charakteristisch geistvolle des Geschichtschreibers Ranke, gegen welche Werke freilich die oben genannte Nike-Gruppe auf der Schlossbrücke minder in Betracht kömmt, erlauben es, Drake als den bedeutendsten Nachfolger Rauch's in Berlin zu bezeichnen. Ihm nahe, doch mit stärkerer Betonung des Realistischen steht *Gust. Bläser* aus Cöln, durch Energie in Durchbildung der Formen wie in der Bewegung ausgezeichnet. Seine »Pallas den Krieger im Kampf unterstützend« gehört zu den besten Gruppen der Schlossbrücke, wie das Franckedenkmal zu Magdeburg zu den gelungensten Porträtstatuen der Neuzeit, während hinsichtlich der colossalen Reiterstatue Friedrich Wilhelm IV. an der Cölner Rheinbrücke der Preis von den einen Bläser, von den anderen dem Drake'schen Pendant zuerkannt wird. Ob *Alb. Wolff* aus Neustrelitz einen ähnlichen Rang unter den Rauch-

*) Vollendet von seinem Schüler J. Pfuhl in Berlin 1871.

schülern einnimmt, muss dahin gestellt bleiben. Seine Gruppe auf der Schlossbrücke »der Krieger von Pallas in den Kampf geführt«, gehört nicht zu den hervorragenderen, wie auch die Reiterstatue Friedrich Wilhelm III. im Lustgarten zu Berlin und die Reitergruppe mit dem Löwen an der Treppe des Alten Museums den Vergleich mit dem Rauch'schen Friedrich und mit der Kiss'schen Amazone nicht aushält. Die Statue des Grossherzogs von Mecklenburg in Neustrelitz und das Reiterbild des Königs Ernst August von Hannover sollen übrigens sehr gediegen sein. An ihn reiht sich *H. Hagen* an, († 1871 zu Berlin) als Schüler Wichmann's classicistischer gestimmt als die eben Genannten*), und *H. Heidel*, geb. 1810 zu Bonn, † 1865 zu Stuttgart, welcher jedoch erst spät aus Schwanthaler's und dann römischer Schule nach Berlin gelangte**).

Die jüngere Berliner Plastik, welche die Lehre Rauch's mehr und mehr lockernd überwiegend realistische und dazu malerische Wege betrat, wird später zu erörtern sein; doch gehören an die Schwelle der Rauch'schen und der folgenden naturalistischen Gruppe hieher noch einige Namen, die neben sonstiger Tüchtigkeit vorzugsweise in einer Specialität glänzen, nemlich in der Thierdarstellung.

Obenan steht *Aug. Kiss* aus Gleiwitz in Schlesien geb. 1804, † 1865. Rauch hatte ihn wegen Platzmangels im Atelier an Tieck gewiesen, doch schloss er sich besonders an Schinkel an, nach dessen Entwürfen er, eine Zeit lang Lehrer der Bildhauerei am Beuth'schen Gewerbeinstitut, Ornamente mit Nymphen, Tritonen und Hippokampen ausführte. 1835—1838 entstand seine berühmte Amazonengruppe, welche ungewöhnliches Aufsehen erregte, auf Subscription gegossen und auf der einen Treppenwange des A. Museums zu Berlin aufgestellt wurde. Pferd und Tiger im Kampf bilden zwar das Wesentlichste der Gruppe, doch zeigte auch die Amazone kaum geringere Meisterschaft. Dasselbe ist in Ehrenstatuen zu Pferd nicht immer der Fall, z. B. an den Reiterstatuen des K. Friedrich Wilhelm III. für Breslau und Königsberg, noch weniger in Idealdarstellungen, wie in S. Michael für die Michaelskirche in Berlin und

---

*) Von ihm ist u. A. die Schadowstatue in der Vorhalle des A. Museums in Berlin und die Firstgruppe „Apollo mit zwei Musen" am Theater zu Leipzig.

**) Die schöne Iphigenie in der Orangerie bei Potsdam und die Händelstatue in Halle sind seine Werke.

für den Kirchhof zu Carlsruhe oder in S. Georg (Babelsberg), bei welchen der Satansdrache in ungehöriges Uebergewicht tritt. Noch naturalistischer und bis zum Ausschweifenden feurig ging sein Landsmann *Theod. Kalide*, geb. 1801 zu Königshütte in Schlesien, † 1863 zu Werke, welcher in seiner Brunnenfigur, Knabe mit dem Schwan, populär geworden war und seinen Ruf durch den (häufig Rauch zugeschriebenen) Löwen des Scharnhorstgrabmals auf dem Invalidenkirchhofe, namentlich aber durch die Bacchantin auf dem Panther liegend, noch steigerte. Kalide hat sich übrigens mehr und mehr von der Richtung seines Lehrers Rauch entfernt und könnte ebensowohl der Künstlergruppe der Gegenwart angeschlossen werden. Als eigentlicher Thierplastiker ist endlich noch *W. Wolff* zu nennen, welcher ebenfalls durch die Natur seines Kunstzweiges schon stark zu realistischer Auffassung gedrängt ward.

Verbreitete sich auch der Einfluss Rauch's und seiner Schule über mehr als die Nordhälfte Deutschlands, so hat er doch nirgends einen so fruchtbaren Boden gefunden, als in Dresden. Das kräftige Reis war dahin von *Ernst F. Aug. Rietschel* aus Pulnitz bei Dresden, geb. 1804, † 1861, verpflanzt worden. Dieser hatte von 1826 an einige Jahre bei Rauch, dann seit 1831 in Rom seine Studien gemacht, aus welcher Zeit das Modell für den Töpfer des Glyptothekgiebels zu München stammt. Seine ersten grösseren Arbeiten, das Denkmal König Friedrich August im Zwinger zu Dresden, welches in seiner trockenen Conception und Ausführung weit hinter dem Vorbilde von Rauch's König Max I., an welchem Rietschel mitgearbeitet, zurücksteht, wie die Reliefs in der Aula der Leipziger Universität, ja selbst die Giebelreliefs am abgebrannten Theater zu Dresden, Oper und Tragödie*) darstellend, liessen die Bedeutung höchstens ahnen, die der Künstler von nun an in überraschender Weise in den verschiedensten Gattungen seiner Kunst zu entfalten wusste. Denn mit seinem Lessing für Braunschweig**) hatte er sich ebenbürtig neben Rauch gestellt, in der 1857 vollendeten Goethe-Schillergruppe für Weimar denselben sogar übertroffen, wenigstens

*) Die allegorische Gestalt der Musik auf dem Rücken eines Adlers emporschwebend von begeisterten Zuhörern umgeben einerseits die Gestalten der Orestie anderseits von der etwas müssigen Mittelfigur der Melpomene.

**) 1848 im Modell vollendet, 1853 enthüllt.

im Entwurf über ihn gesiegt *). Wie der Künstler schon im Lessing den antikisirenden Mantel fallen gelassen, so wagte er es auch hier, die der Bildnerei nicht ungünstige Tracht vom Ende des 18. Jahrhunderts unverhüllt zur Schau zu stellen, ohne dabei irgend etwas von dem classischen Adel seines Lehrers preiszugeben. Es kann nicht geleugnet werden, dass die Gruppe durch Schönheit des Aufbaues und Linienflusses, durch packende Wahrheit trotz aller classischen Veredlung der Formen, durch Ausdruck und Grossheit zu den allerersten Meisterwerken unseres Jahrhunderts gerechnet werden muss. Dass diess nicht auch von dem folgenden Hauptwerk seiner bildnissstatuarischen Thätigkeit, dem umfänglichen Wormser Reformationsdenkmal gesagt werden kann, dürfte in der architektonischen Verzettelung desselben beruhen. Denn die Gestalt des grossen Reformators selbst ist in jedem Betracht imposant und gelungen, ebenso die Mehrzahl der Laien- und Priester-Vertreter des Reformationswerkes wie der Städteallegorien, aber die unglückliche Idee der Anspielung auf »Unsere feste Burg . . .« hat die Versammlung zu einem Aggregat zersplittert, welchem die monumentale Einheit trotz der Zinnenkranzverbindung fehlt, und der wechselseitige Bezug erst aufgedrungen werden muss. Es mochte wohl während dieser ernsten Arbeit dem Meister eine Erholung gewesen sein, im leichten Spiel allegorischer Darstellungen auf classischem Boden sich zu bewegen, und ausser dem reichen Fries- und anderem Schmuck des Museums zu Dresden die reizvollen Medaillons der Tageszeiten und Erosgruppen zu schaffen, welche neben den strengen Bildungen Thorwaldsen's so lebensfrisch und -froh erscheinen. Auch der Giebelschmuck des Berliner Opernhauses reiht sich würdig an den Tieck'schen des dortigen Schauspielhauses. Um aber in stupender Weise an Allseitigkeit nichts zu wünschen übrig zu lassen, stellte sein Meissel auch im Gebiet der christlichen Kunst ausser manchem anderen **) in der herrlichen Pietà der Vorhalle der Friedenskirche

*) Rauch hatte die Gruppe im antiken Gewand entworfen. (Abbildung im deutschen Kunstbl. 1855.)

**) Im Rietschelmuseum des k. Palais im Grossen Garten bei Dresden in Abgüssen zusammengestellt. Der Verfasser möchte bei dieser Gelegenheit die Frage stellen, warum der Zutritt zu dieser wichtigen und dem künstlerischen Beschauer so nützlichen Sammlung durch gewinnsüchtige Bedingungen dem minder Bemittelten so sehr erschwert ist?

bei Potsdam ein Werk ersten Ranges hin, welches dem berühmten Jugendwerk gleichen Inhalts von Michelangelo an Bedeutung weit näher kömmt, als Rauch's Moses der bekannten Hauptfigur am Grabmal Julius II. in Rom.

Nicht immer zwar erreicht Rietschel den monumentalen Schwung und die classische Geschlossenheit seines Meisters Rauch; dafür ist ihm jedoch anmuthvolle Empfindung und eine manchmal ans' Romantische streifende Poesie im höheren Grade eigen als dem Heros der modernen Plastik in Berlin, eine Gefühlswärme, neben welcher der philosophische Geist Rauch's nicht selten kalt erscheint, wie immer Denken neben Empfinden. Die Gestalten Rauch's namentlich aus seiner späteren Epoche erwecken als Charaktere durch und durch Ehrfurcht und Bewunderung, die Rietschel's Sympathie, und wo der Gegenstand diese weniger einflössen kann, erscheint der Meister nicht ganz in seiner Sphäre. Daher bewegt sich Rauch am leichtesten im Gebiet des Sieghaften, der Könige, Helden, Victorien u. s. w., während Rietschel nicht den Königsdenkmälern, sondern dem mehr Pathetischen, den Dichtern und den Gebilden der Dichtung seinen Ruhm verdankt.

Dieser Gegensatz äussert sich auch und zum Theil noch deutlicher in der Schule Rietschels. Zwar hatte *Ernst Hähnel,* geb. 1811 zu Dresden, vorerst andere Einflüsse erfahren, indem er nach vorausgängigen architektonischen Studien in Italien Michelangelo nachgegangen war und dann in dreijährigem Aufenthalt zu München sich an Schwanthaler, Cornelius und Genelli angeschlossen hatte. Allein wenn auch dadurch seine Anschauung weniger modern als die Rauch's und Rietschel's sich gestaltete und das Uebergewicht der Classicität ebenso entschieden hervortrat als bei Tieck in Berlin, so drang doch das sympathische Element Rietschel's sofort auch durch die classicistische Rinde und belebte den Idealismus des Künstlers vorwiegend nach der Empfindungsseite. Schon 1840 feierte Hähnel seinen ersten und vielleicht grössten Triumph mit dem herrlichen Bacchusfries an der Elbseite des Dresdener Theaters, der zwar mit dem letzteren vor seinen Augen in Schutt gesunken, aber in Abgüssen erhalten und in diesen dem Studium und Genusse sogar zugänglicher ist, als er in der verlorenen Sandsteinausführung gewesen. Der Fries gehört zu den wenigen classicistischen Werken, bei welchen nicht die gleichwohl hinreissende Schönheit der Formen und Be-

wegungen als das vom Künstler angestrebte Endziel erscheint, sondern der Inhalt, hier der Ausdruck bacchischer Lust und begeisterter Lebensfreude. Was die Bildnissplastik betrifft, so bewies auch Hähnel das obenberegte Verhältniss zur Berliner Schule, indem seine fürstlichen Statuen, wie die des Kaisers Karl IV in Prag, das Denkmal des Königs Friedrich August II in Dresden,*) und von den neueren das Reiterbild des Fürsten Schwarzenberg in Wien**) wie die darauf folgende Reiterstatue des 1815 bei Quatrebras gefallenen Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels zu Braunschweig keine besonders glückliche Conception verrathen. Freilich erscheint auch in der Beethovenstatue zu Bonn in der düster stumpfen Mantelfigur bei allzu realistischer Auffassung der rechte Ton nicht getroffen; doch zeigen die Reliefs des Bronzesockels, wenn auch die „kirchliche Musik" und die „Opernmusik" beinahe barock anmuthen, die Sympathie weckende Erregung und den seelischen Antheil des Meisters. Noch mehr geht in der Körnerstatue auf dem Döhnaplatze zu Dresden der Held ganz auf in dem begeisterten Dichter und entspricht in dieser Eigenschaft der Richtung der Dresdener Schule ebenso wie die Energie Blücher's der Berliner Plastik. Bezeichnend hiefür ist auch, dass sich Hähnel besonders in der Ausbildung des Raphaeltypus gefiel, indem er nicht müde wurde, nachdem er das Sandsteinbild des Urbinaten für das neue Museum in Dresden geschaffen, den Entwurf immer mehr zu vervollkommnen, bis er jene Höhe erreicht hatte, wie man sie in der Statue des Leipziger Museums findet. Immerhin aber mögen Allegorien, wie die Statuen für das Wiener Opernhaus, dem classischen Grundzuge Hähnel's am meisten entsprechen.

Zwischen Rietschel und Hähnel stellt sich *Joh. Schilling*, geb. 1828 zu Mittweida und erst bei Rietschel, dann bei Drake, endlich bei Hähnel in seiner Kunst sich ausbildend. Ein dreijähriger Aufenthalt in Rom schloss seine Studien ab, als deren Resultat er die allbekannt gewordene Gruppe der „Nacht" als das erste Stück der Gruppen der vier Tageszeiten schuf, welche jetzt zu Füssen und auf der Höhe der Brühl'schen Terrassentreppe einen so hervorragenden Platz gefunden haben. Die wunderbar schönen Gestalten lassen

---

*) Die erstere 1848, die zweite 1866 aufgestellt.
**) Enthüllt 1864.

abgesehen von der Ausführung in Sandstein, für welche sie nicht stylisirt sind, nur bedauern, dass die allzu enge Geschlossenheit der Gruppen und eine gewisse Schwere im Gesammtumriss (Silhouette) ihrer Fernwirkung wesentlich Eintrag thut. In neuester Zeit hat Schilling in drei Concurrenzen siegreich die Schillerstatue für Wien, die Statue des Kaisers Maximilian von Mexico für Triest und das Rietschelstandbild für Dresden ausgeführt, stets bemüht, über jene äusserlich formale Bildung hinauszugehen, welche dem Publikum die Ehrenstatuen so gleichgültig macht. Es ist ihm in allen Fällen gelungen.

Neben den drei Hauptträgern der Dresdener Plastik können die Kräfte zweiten Ranges nur genannt werden, wenn sie auch vielleicht mehr verdienten. So der 1871 verstorbene *F. W. Schwenck* und die Gehilfen Rietschel's in der Ausführung des Wormser Denkmals, *A. Donndorf* und *G. Kietz*, von welchen der erstere durch die an Marc Aurel gemahnende Reiterstatue Karl Augusts zu Weimar, der letztere durch das Listdenkmal in Reutlingen und noch mehr durch das Uhlandmonument in Tübingen in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, ferner *R. Henze* und *R. Härtel*, der erstere durch das schöne Standbild der Churfürstin Anna zu Dresden vortheilhaft eingeführt. Die Dresdener Schule verpflanzte aber *H. Wittig* aus Dresden, einer der älteren Schüler Rietschel's, nach Düsseldorf; *R. Dorer*, einer von seinen jüngeren Zöglingen, nach der Westschweiz, *Fried. Kropp* nach Bremen; mit besonderem Erfolge aber die zwei Schüler Hähnel's, *C. Kundmann* aus Wien, bekannt durch sein Schubertdenkmal im Stadtpark zu Wien, und *O. König*, ausgezeichnet in decorativer Plastik, nach der Kaiserstadt an der Donau. Das Uebergewicht der Porträtbildnerei bringt es jedoch im Allgemeinen mit sich, dass auch in Dresden wie allerwärts die realistische Tendenz auf Kosten des classischen Styls sich Bahn bricht und auch im idealen Gebiete in einer für die stylistischen Bedingungen der Plastik bedenklichen Weise um sich greift. Welchen mächtigen Einfluss hierin das üppige Modellstudium Frankreichs, wie anderseits die zierliche Eleganz des Styls Louis XV ausübte, werden wir später zu erörtern haben.

Die Bildhauerschule Dresdens ist indess jünger als die Münchens, welche eine Zeit lang von nicht geringerer Bedeutung zu sein schien als die Rauch'sche in Berlin. Schon im Abschnitte der classicis-

tischen wie in dem der romantischen Periode musste von der Münchener Plastik gesprochen werden, da beide Richtungen, der Theilung der monumentalen Thätigkeit dieser Stadt in eine profane und eine religiöse entsprechend, in den dortigen Werkstätten vertreten waren. Es gestaltete sich daher auch naturgemäss die Münchener Plastik als ein Compromiss zwischen beiden, und wie die Berliner Plastik zwischen den Polen der Antike und der Realität kreist, so suchte man in München nach einem neuen Wege zwischen Classicität und mittelalterlicher Anschauungsweise. Frisches Erfassen der Realität lag den Bestrebungen des Münchener Meissels ferner und vielleicht allzu ferne; dass man aber zur Antike gravitirte, war weniger Ergebniss der freien Wahl der Künstler als vielmehr des Umstandes, dass die Anlage der Glyptothek die ersten Aufgaben stellte und der königliche Wille nicht ganz ohne Zwang in die classische Bahn drängte.

Was Rauch für Berlin, das ward für München ***Ludwig Schwanthaler***, geb. zu München 1802 als der Sohn Franz Schwanthaler's († 1820), der wie seine Vorfahren bis zum 17. Jahrhundert zurück gleichfalls Bildhauer war. Der Vater gehörte zu den zopfigen Classicisten der Mengs'schen Richtung und suchte dem Sohn die gleiche Anschauung beizubringen; aber Ludwig war vom Knabenalter bis zu seinem Tode ein schwärmerischer Verehrer der Ritterromantik und befand sich also von vorneherein in einem Conflicte, welcher ihm jedoch desshalb nicht nachtheilig wurde, weil seine Begabung gross genug war, um den vermittelnden Ausdruck zu finden. Dass der Akademiedirektor Langer ihm, wie einem Cornelius oder Hess alle Kunstbegabung abgesprochen, beweist uns nur, dass dem strebsamen Kunstschüler der akademische Mechanismus unzugänglich war. Doch hatte er sich dadurch bestimmen lassen, vorübergehend in das Atelier Albrecht Adam's und zur Schlachtenmalerei überzutreten, was indess den nicht unbedeutenden Vortheil mit sich führte, dass er dadurch veranlasst ward, im k. Marstall eingehende Pferdestudien zu machen. Noch ehe er die Akademie verliess (1825), war die Aufmerksamkeit König Max I auf ihn gelenkt und dadurch die Bestellung von Relieffriesen zu einem silbernen Tafelaufsatze erwirkt worden, in welchen der Künstler bei minderem Talent für die Composition im Ganzen eine Gestaltungsgabe im Einzelnen, ein Feuer der Phantasie und eine Lebendigkeit der Formgebung an den Tag

legte, die für sein Alter und seine Zeit in Erstaunen setzen*). Cornelius erkannte daran sofort das specifisch decorative Talent des jungen Künstlers und verwendete ihn zum plastischen Schmuck seiner beiden Säle in der Glyptothek, wie auch Klenze die Innenzierden seiner geschickten und bald unglaublich productiven Hand übergab. Nach wiederholtem Studienaufenthalte in Italien, wo namentlich Thorwaldsen mächtig auf ihn einwirkte, ging ein grosser Theil aller Friese**), Deckenplastik und anderen Reliefs an und in dem Neuen Residenzgebäude, im Herzog Max-Palais, in der Pinakothek und an den übrigen Neubauten Münchens aus seiner Hand hervor, stets vorzüglich, so lange sich seine Arbeiten der Architektur unterordnen konnten. Ja es wurden ihm sogar die Entwürfe für die farbige Ausschmückung übertragen, und nicht blos die zum Theil in Vasenart monochrom hergestellten Friese und Medaillons mit Darstellungen aus Hesiod, Homer, Pindar, Sophokles, Aristophanes u. s. w., sondern selbst die 24 grossen Gemälde zur Odyssee, welche Hiltensperger in 6 Sälen des Erdgeschosses des Festsaalbaues in Farbe ausführte, entstammen seiner Erfindung. Dazu kam massenhafter statuarischer Schmuck, wie der Künstlerstatuen auf der Loggia der Pinakothek, der allegorischen Figuren der Provinzen Bayerns auf dem Risalit des Festsaalbaues, die auch in weiterer Ausführung von seiner Hand stammenden Statuen der hervorragendsten wittelsbachischen Fürsten im Thronsaal und die Giebelgruppen des Kunstausstellungsgebäudes, der Walhalla und der Ruhmeshalle. Kein Wunder, dass durch diese Massenthätigkeit die in der Anlage des Künstlers liegende rasche Flüchtigkeit noch weitere Nahrung bekam und das Skizzenhafte seiner Thätigkeit nicht zu treuer und feinerer Durchbildung im technischen Sinne wie in Rücksicht auf den Ausdruck gedieh.

Diess machte sich dann auch in seinen von decorativer Unterordnung freien Werken deutlich fühlbar. Seine Standbilder, wie das

---

*) Das Werk kam wegen Ablebens des k. Bestellers nicht zur Ausführung, doch sind die Wachsmodelle im Gypsabguss allgemein zugänglich gemacht worden.

**) Hervorragend darunter ist der 140' lange Fries mit dem Mythus der Aphrodite im Obergeschosse des Königsbaues (unter Amslers Leitung gest. v. Stäbli und Schütz. Düsseldorf 1839) und der Barbarossafries im Festsaalbau 266' lang. (gest. v. Amsler mit Text von Schnaase. Düsseld. 1840).

Mozart's in Salzburg, des Grossherzogs Friedrich von Baden in Carlsruhe, des Grossherzogs Ludwig von Hessen in Darmstadt, Tilly's, Wrede's, Kreitmayer's, Herzog Albrecht des V. und König Ludwig I. (beide in der Bibliothek) zu München, Goethe's in Frankfurt, Jean Paul's in Bayreuth, des Markgrafen Friedrich Alexander in Erlangen, Karl XIV. Johann zu Norköping in Schweden u. A. fast sämmtlich und neben vielen andern Arbeiten in einem Lustrum (1840—1845) entstanden, erheben sich abgesehen von der Genialität des Entwurfs einzelner nicht über eine gewisse geschickte Mittelmässigkeit und bleiben sogar manchmal hinter derselben zurück.

Ebenso die Schöpfungen aus dem idealen Gebiet, wie der durch schlichte Schönheit der Figuren nicht unwirksame Brunnen auf der Freiung in Wien, die vier Hauptflüsse Oesterreichs nach damaligem Bestande der Monarchie (Donau, Weichsel, Elbe und Po) um die Mittelfigur der Austria darstellend, das Donau-Main-Canal-Denkmal bei Erlangen, die Marmorgruppe der Ceres und Proserpina im Redern'schen Palast zu Berlin, die Nymphen *), die zahlreichen Sandstein-Statuen im Schloss zu Wiesbaden. Selbst die berühmte Bavaria bei München, 1848 kurz vor des Künstlers Tod vollendet (ohne Sockel 54' hoch), leidet an einer gewissen Leere und Formenstumpfheit, wie auch an ihr die mangelnde Durchbildung durch die Vergrösserung noch mehr in's Auge fällt.

Das religiöse Gebiet endlich, von Schwanthaler nur wenig cultivirt, zeigt da wo es romantischer Auffassung Spielraum gewährt, wie in den für Boisserée geschaffenen Reliefs aus der Legende des heil. Apollinaris und des heil. Georg, auch inneren Antheil des Künstlers, weniger in den Evangelisten- und Apostel-Statuen der Façade der Ludwigskirche, wie an dem Crucifix für den Bamberger Dom. Seinen romantischen Phantasien im profanen Gebiet des Märchens und Ritterthums künstlerischen Ausdruck zu geben fand aber der überbeschäftigte Mann leider nur spielende Gelegenheit, indem er es in eifersüchtigem Ehrgeiz nicht über sich gewann, selbst die ihm widerstrebendsten Aufträge abzulehnen. Zu wahrhaft künstlerischer Hingebung an einzelne Aufgaben und damit zu Schöpfungen dauernden Werthes aber konnte es deshalb, wie aus den oben angegebenen

*) Im Besitz des Grafen Arco, des Fürsten Schwarzenberg wie im Badezimmer zu Hohenschwangau.

Gründen, bei ihm nicht kommen. Der Architekt Klenze mochte indess mit dem Künstler zufrieden sein; er war so, wie er Cornelius haben wollte.

Der künstlerische Nachtheil der Arbeitsüberhäufung war bei seinen Schülern nicht mehr zu beklagen. Denn Schwanthaler's Todesjahr fällt mit Ludwig I. Thronentsagung (1848) zusammen und der reiche Born monumentaler Aufträge war zum Theil versiegt. Wenn überdiess unter der zahlreichen Schule Schwanthaler's sich nur wenige hervorragende Namen finden, so liegt der Grund hiezu ebenso an dem Meister wie an den Talenten der Schüler. Selbst die älteren classicistischen Bildhauer Münchens, welche am äusseren Schmuck der Glyptothek gearbeitet haben (vgl. S. 163), überragten an Bedeutung die Schwanthaler-Schüler *Balbach*, *Gebhard*, *Gröbner*, *Hänlein*, *Kaiser*, *Lossow* und *Riedmüller* und die begabteren *J. Hautmann* und *H. Hirt* sahen sich durch widrige Umstände fast ausschliessend auf Kleinplastik angewiesen. Die öffentlichen Bildniss-Statuen besorgten zumeist *M. Widnmann* aus Eichstädt, geb. 1812, und *F. Brugger* aus München, geb. 1815, † 1870. Unter den öffentlichen Denkmälern des Ersteren dürften die Reiterstatue König Ludwig I. (mit Ausschluss der begleitenden Pagen) und die Standbilder Orlando di Lasso's, Westenrieder's und Gärtner's hervorgehoben werden; unter denen von Brugger ist wohl die Klenze's die bedeutendste. Von Werken privaten Charakters erscheint Widnmann's jugendlicher Hermes *) als eine vorzügliche auf Modellstudien beruhende Belebung ähnlicher Arbeiten von Thorwaldsen, während Brugger's Penelope und der Satyr mit dem Panther spielend als wahre Perlen von Marmorarbeiten kleinen Massstabes bezeichnet werden können.

Neben den beiden Genannten wirkte noch *Halbig* aus München, geb. 1820, welcher die Schwanthaler'sche Schule nach der realistischen Seite weiterzubilden suchte. In der Porträtstatue gleichwohl weniger glücklich, wie sein Frauenhofer zu München oder sein Erzherzog-Palatinus Johann in Pest zeigen, erprobte er vielmehr in Mädchengruppen, wie in den »Badenden« oder in dem »Mädchen auf dem Panther« **), seine Meisterschaft. Neuestens mehrfach im Gebiete der christlichen Kunst für die beiden Münchener Kirchhöfe

*) Auf der Wiener Ausstellung von 1873. Marmor.

**) Die ersteren nach New-York, das letztere an den russischen Hof gelangt.

thätig, erregte er namentlich durch den marmornen Colossalcrucifixus, mit welchem die Munificenz des regierenden Königs von Bayern Oberammergau beschenkte, in weitesten Kreisen Aufsehen. Von seinen Schülern sind *Conr. Knoll*, *Casp. Zumbusch* und *A. Hess* zu nennen, welche jedoch als Repräsentanten der neuesten Epoche später zu besprechen sein werden.

Wien hielt mit Berlin, München und Dresden in der Bildnerei nicht gleichen Schritt. Ob es an Talenten fehlte, ist fraglich, gewiss war der Mangel an Gelegenheit zur Bethätigung im Grossen manchen Talenten hinderlich; denn zur Zurückgezogenheit verdammt, kann sich die Meisselkunst unmöglich entfalten. »Das officielle Oesterreich,« sagt der gründlichste Kenner der österreichischen Kunstverhältnisse R. v. Eitelberger, »am Ausgange der Regierung Kaiser Franz I. ganz anders den Strömungen des deutschen Culturlebens gegenüberstehend als am Anfangspunkt derselben, ging der monumentalen Plastik systematisch aus dem Wege; diese schien dem absoluten Staatsprincipe, das nur den Monarchen verherrlicht, zuwider.« Der Träger der Bildhauerei Wiens in der Periode Rauch-Schwanthaler-Rietschel war *Franz Bauer*, geb. 1798 in Wien, † daselbst nach dreissigjähriger Thätigkeit als Professor an der Akademie 1872. Hervorgegangen aus dem Atelier J. Klieber's, welcher mit J. Kähsmann († 1856) einigen Namen besass, aber nicht viel mehr als ein geschickter Techniker genannt werden kann, hatte er doch erst in Rom unter den Auspicien Thorwaldsen's seinen streng classicistischen Weg gefunden. Da ihm aber die Leichtigkeit des Schaffens und künstlerische Phantasie nicht verliehen war, so sind grössere Arbeiten selten und erheben sich um so weniger über das akademische Niveau, als sein Wesen ganz im Lehrer aufgegangen war *). Die bedeutendsten öffentlichen Werke der vormärzlichen Zeit entstanden durch Fremde, so das Denkmal des Kaisers Franz I. durch Pompeo Marchesi und der Brunnen auf der Freiung durch Lud. Schwanthaler. Auch von den zahlreichen Schülern Bauer's aus früherer und selbst noch aus neuerer Zeit, wie *Tautenhain*,

---

*) Das Belvedere bewahrt eine Pietà von seiner Hand von 1841; eine zweite schuf er noch im Greisenalter für einen Privatmann in Triest. Die besten monumentalen Arbeiten der Wiener Künstler aus den vierziger Jahren sind die Figuren an der Façade der Johanneskirche in der Jägerzeil von Klieber und Bauer.

*Weyr*, *Hellmer*, *Tilgner*, *Costenoble*, *Rippel*, *Becker*, *Schmidgruber*, *Lahner*, *Düll*, *Pertscher*, *Gastell*, *Erler* u. s. w. hat sich keiner einen weiterreichenden Ruf erworben, wenn auch *A. Wagner* in seinem Gänsemädchen auf der sog. Brandstätte einen glücklichen Griff gethan und *Vinc. Pilz*, geb. zu Wernsdorf in Böhmen 1619, zu monumentaler Thätigkeit reichlichere Gelegenheit gefunden hat als irgend einer seiner Zeitgenossen. *C. Kundmann*, geb. 1838 zu Wien, hat aber seine Ausbildung erst im Atelier Hähnel's vollendet und der begabteste Wiener Bildhauer, *H. Gasser*, welcher jedoch als selbstständiger Realist im letzten Abschnitte zu behandeln sein wird, vorzugsweise in München, wenn auch ohne wesentlichen Einfluss Schwanthaler's, seine Studien gemacht. In Prag wirkten die Brüder *Jos.* und *Emanuel Max*, geb. 1807 und 1811 zu Bürgstein in Böhmen, mit Glück im Ehrendenkmal *) wie in christlicher Kunst.

Von den Bildhauern des übrigen Deutschland gingen nur wenige besondere Wege. Nicht ohne Selbstständigkeit, und zwar in überwiegend realistischer Richtung, war *Ed. Schmidt von der Launitz*, 1797 zu Grobin in Kurland geb., † 1871 zu Frankfurt a. M. Zur diplomatischen Laufbahn bestimmt, hatte er an der Universität zu Göttingen im Studium der Anatomie und im Verkehr mit Fiorillo erkannt, dass er von Natur zum Künstler angelegt sei, und sofort bei Thorwaldsen in Rom seine Laufbahn begonnen. Widrige Erfahrungen mit seinen ersten russischen Auftraggebern und höchst wechselvolle Schicksale bestimmten ihn, sich endlich in Frankfurt niederzulassen, wo er mit seinem Guillot-Denkmal in der Promenade einen glücklichen Anfang nahm, aber zunächst mehr durch Vorlesungen über Anatomie und Kunstgeschichte, wie als praktischer Künstler wirkte. 1840 aber machte seine statuarische Festdekoration beim Frankfurter Guttenberg-Jubiläum so lebhaften Eindruck, dass die monumentale Ausführung derselben beschlossen ward, woraus — freilich erst in langem Zeitraum **) — Frankfurts bedeutendstes plastisches Denkmal, das figurenreiche Monument Guttenbergs auf dem Rossmarkt entstand. Der Thorwaldsen-Schüler hatte hier zur gothisirenden Disposition gegriffen und seine Gestalten im Zeitcostüm

---

*) Brunnendenkmal des Kaisers Franz I. zu Prag und Radetzkymonument daselbst.

**) 1857 vollendet.

dargestellt, auch sonst sich mehr der realistischen Richtung genähert, wie diess seine anatomischen Studien nicht anders erwarten liessen. Die Statuen des »Land- und Seehandels« wie der »Australia« an der Börse (die übrigen Welttheile sind von *J. N. Zwerger*, geb. 1796 zu Donaueschingen, † 1868 zu Cannstatt, und *von Wendelstadt*) führten ihn dann zu Racestudien, aus welchen 15 werthvolle Büsten entstanden, die ihn aber auch seiner ursprünglich classicistischen Richtung noch mehr entfremdeten. Seine theoretischen wie praktischen Naturstudien dann auch auf die Gewandung übertragend, über welche er sogar eine Abhandlung »Anatomie der Gewandung« schrieb, wurde er eine Art von Fortsetzung G. Schadow's; doch hinderte eine gewisse Unstätheit seiner Art wie mancherlei Widerwärtigkeiten noch weitere grössere Thätigkeit, wie denn auch sein Wirken ohne wesentlichen Einfluss auf die jüngere Generation geblieben ist. So stand schon in dem benachbarten Wiesbaden die Rauch'sche Richtung durch *Em. Al. Hopfgarten*, geb. 1821 zu Berlin, † 1856 zu Wiesbaden, im Uebergewichte, so lange es sich nicht um christliche Plastik handelte, für welche dann Thorwaldsen's Schöpfungen maassgebend geworden sind.

In Stuttgart wirkte Dannecker's Schule (vgl. S. 163 f.) durch Thorwaldsen geläutert fort, ohne dass eine hervorragende Kraft daraus entsprungen wäre. Denn *J. Kopf*, 1827 zu Unlingen in Württemberg geboren, hat seine Entwicklung nicht seiner Heimat, sondern Rom zu danken, wo er 1852 angelangt, vom alten M. Wagner in die Kunst eingeführt wurde. Die Jahreszeiten für Villa Berg, der schöne Brunnen mit dem Tritonen, welcher auf einer Muschel drei spielende Kinder emporhebt in der Villa Oranienbaum bei Petersburg, der herrliche Marmorkamin der Königin Olga im k. Schloss zu Stuttgart und endlich die Marmorstatue »Bathseba« im Museum daselbst lassen in Kopf Württembergs bedeutendsten Bildhauer der Neuzeit erkennen, welcher die classische Idealität wie wenige Zeitgenossen zu beleben verstand. Auf wesentlich anderem Wege und besonders durch den Belgier *Math. Kessels* (geb. 1782, † 1836) beeinflusst, hatte *Lud. Hofer* aus Ludwigslust sich der modernen Realität zu nähern gesucht, jedoch ohne sich zu höherer Bedeutung zu erschwingen. Noch mehr fehlt sonst alle Schulgeschlossenheit, wie denn zu Hannover *E. v. Bandel*, geb. 1800 in Ansbach, dessen Arminstatue bei Detmold endlich zum Abschluss gelangt ist,

auf *W. Engelhardt* ohne wesentlichen Einfluss geblieben ist oder wie *J. G. Kaupert* aus Cassel, an Zwerger's Stelle 1866 an das Städel'sche Museum berufen, nur wenig Abhängigkeit von *J. W. Henschel*, geb. 1782 zu Cassel, † 1852, zeigt. Dass Düsseldorf von Dresden aus beeinflusst wurde, ist schon bei der Erwähnung *Wittig's* bemerkt worden; recht lebendig ist jedoch der Erfolg weder durch *A. v. Nordheim* noch durch *J. Bayerle* geworden. Sonst verdienen noch genannt zu werden *Em. Cauer* († 1867) und dessen Sohn *Carl* zu Creuznach, *H. Schäffer* in Trier, *Ferd. Müller* in Meiningen, *F. Woltreck* in Dessau, *Knauer* in Leipzig. In der Schweiz aber reihten sich an den schon als Dannecker's Schüler genannten *H. M. Imhof* († 1869), der in Hähnel's Schule erwähnte *Dorer* und *Ferd. Schlöth*, geb. zu Basel 1818, der Letztere durch sein Winkelried-Denkmal zu Stans wie durch das Baseler Denkmal auf den Sieg von St. Jacob weiterhin bekannt geworden. —

Im Ganzen ringt allenthalben der Classicismus mit den realen Anforderungen der Gegenwart, ohne es irgendwo anders als in Berlin oder Dresden zum befriedigenden Ausgleich zu bringen. Nur in einem solchen aber scheint das Heil der modernen Plastik zu liegen. Wer die Berechtigung realistischer Bestrebungen in aller Kunst unserer Tage leugnen wollte, würde seine eigene Zeit verkennen und mit der Richtung der gesammten Cultur der Gegenwart hadern, welche zu hemmen auch eine titanische Kraft zu schwach wäre. Immer aber wird die Antike in der Plastik Vorbild und Schule sein, welche durch eine romanische oder gothische Grundlage zu ersetzen, ein erfolgloses Beginnen und so viel wäre, als höchst mangelhafte und einseitige Versuche, die nur in einer bestimmten vergangenen Periode ihre Voraussetzung, Entschuldigung und wenn man will Berechtigung finden können, an die Stelle einer beinahe absoluten Vollkommenheit zu erheben.

# Elftes Capitel.

## Architektur.

Nicht oft seit dem Cinquecento haben die Künste eine so glückliche Verbindung gefeiert, wie in jenen Tagen, als sich in Berlin Rauch und Schinkel zu gemeinsamem Wirken die Hand boten. Verwandt in den Grundanschauungen, da beiden das Heil der Kunst in einer wirklichen Neubelebung der Antike lag, und von dem lebhaften Verständnisse durchdrungen, dass jede mehr reproductive Wiedereinführung der classischen Kunst bei allzuengem Anschluss im Ganzen im 19. Jahrhundert keine Lebenskraft mehr haben könne, weil sie den modernen Anschauungen, Empfindungen und Bedürfnissen nicht entgegenkam, haben sie ihre Kräfte eingesetzt, die Grundzüge einer neuen classicistischen Renaissance zu schaffen. Es fehlte nur, dass schon damals Cornelius nach Berlin berufen worden wäre, um auch die monumentale Malerei in gleichem Sinne zu der gebührenden Stelle zu bringen, wodurch es wohl wieder zu dem Schauspiel einer Trias der Künste hätte kommen können, wie es seit Jahrhunderten der Welt nicht geboten worden war. Doch, wie schon gezeigt worden ist, Cornelius kam zu spät, um seine Riesenkraft noch befruchtend zu bethätigen und entsprechend gewürdigt und verstanden zu werden.

Von *Schinkel's* ersten Schritten ist schon in einem frühern Abschnitte *) die Rede gewesen. Hatte er schon in der Königswache den Reigen seiner classischen Schöpfungen herrlich eröffnet, so be-

---

*) S. 166, woselbst auch die namhafteste Literatur über Schinkel angegeben ist.

thätigt er in dem 1818 begonnenen Schauspielhause seine Meisterschaft im grössten Massstabe. Das über manche Uebelstände des Inneren, namentlich der Eingänge und Vorräume klagende Publicum weiss selten, dass dieselben durch die Schinkeln zugegangene Weisung veranlasst sind, die vier Brandmauern des vom alten Langhans erbauten und 1817 durch Feuer zerstörten Theaters zu benützen, wie ausser den weitläufigen Oekonomieräumen auch einen Concertsaal und ein Festlocal anzubringen. Das ausserordentliche Dispositionstalent des Baukünstlers aber wusste namentlich aus der letztern Anordnung für das Ganze einen die Uebelstände bei weitem überwiegenden Vortheil zu ziehen, indem er zum kreuzförmigen Plane schritt, welche die in der Mitte eines grossen Platzes doppelt ungünstigen Langseiten anderer Gebäude der Art brach und an den vier Seiten Fronteanlagen verstattete. Vorzüglich ist die Fensterbildung des Obergeschosses wie der beiden Flügel vermittelst Pilastern zwischen den schlanken Durchsichten, wodurch der Vortheil grosser Leichtigkeit des Aeusseren gewonnen und das Beispiel gegeben ward, auch für die Wanddurchbrechungen sich eines spezifisch griechischen Motivs unter strenger Vermeidung der römischen Bogenbildung zu bedienen. Die Details erscheinen in vollkommener Reinheit, die jonischen Säulen des Prostylos zum erstenmal wieder in richtigem Verständnisse geschwellt und alles Ornamentale in classischer Vollendung durchgeführt. Das Innere des Concertsaales aber darf vielleicht die gelungenste Anlage genannt werden, welche die Neuzeit in dieser Art überhaupt hervorgebracht hat.

Die prachtvolle Schlossbrücke, welche nach Schinkel's Plan von 1819 an die Stelle der hölzernen Hundebrücke getreten ist, gleichfalls durch ihre schönen Verhältnisse, prächtigen Geländer und durch die von dem Architekten entworfenen, in den fünfziger Jahren von den besten Schülern Rauch's ausgeführten Marmorgruppen einen weit imposanteren Eindruck gewährend, als man von der geringen Länge derselben erwarten konnte, führt uns zu dem Hauptwerke des Meisters, dem Museum, zu welchem er 1822 und 1823 den Plan entwarf und das schon 1830 eröffnet werden konnte. Schon nach Schlüter's Plänen hätte der Platz jenseits des Lustgartens dem Schlosse gegenüber ein monumentales Gebäude erhalten sollen, aber bis 1823 lag der weite Raum nach dieser Seite unabgeschlossen, als Schinkel seinen Entwurf für die Stelle schuf, auf welcher sich

jetzt das Gebäude erhebt. Es war leichter einen Spreearm abzuleiten, als, wie ursprünglich beabsichtigt gewesen, dem Bedürfniss durch einen Anbau an das Akademiegebäude abzuhelfen, welcher über armseliges Flickwerk nicht hätte hinauskommen können. Da die Museumszwecke die Beleuchtung von Norden wünschenswerth machten, so konnte der Künstler die Fronte als eine mächtige Porticus von 18 jonischen Säulen gestalten, deren ununterbrochenes Gebälk von der äusserlich kubisch gestalteten Kuppel des Centralsaales in der Mitte überragt wird, während die breite Freitreppe wie der etwas eingezogene offene Aufgang zum Obergeschoss in gleicher Weise die Gebäude-Axe und überdiess den Hauptzugang charakterisirt. Dass die stattliche Treppe zum Obergeschoss zunächst zur schmalen Gallerie des Kuppelsaales und erst von dieser zu den Gemäldesälen führt, ist allerdings als ein Missstand zu bezeichnen, der jedoch ohne Aufgebung der feierlichen Mitte jenes Kuppelsaales nicht zu überwinden war. Auch sollte man es nicht zu hoch anschlagen, dass der nur durch Säulenstellungen gegliederte langgestreckte Saal der antiken Bildwerke die Gruppirung der letzteren erschwert, und durch die zahlreichen hier aufgestellten Statuen einen etwas unruhigen Eindruck erweckt, welchen die Einfachheit der gewählten römisch-dorischen Architektur ebensowenig aufzuheben vermag, als der Reichthum der Statuenversammlung dafür genügenden Ersatz leistet, besonders seit der Anbau des Neuen Museums die schöne Mittelanlage mit der Treppe zur Gemäldegallerie etwas geschädigt und für den minder Gebildeten zu einem Vorraum für das Neue Museum herabgewürdigt hat. Dafür ist die Gliederung der Gemäldesäle des obern Stockwerkes der historischen Anordnung der Sammlung in hohem Grade zweckdienlich, freilich seit dem ebenberührten Anbau leider der ursprünglich vorzüglichen Beleuchtung theilweise beraubt. Der mächtige Unterbau aber gab der Aufstellung der kleineren Antiken, Münzen und anderer Kunstobjekte einen entsprechenden Raum, so dass im Ganzen und Grossen behauptet werden darf, dass in Anbetracht des complicirten Programmes, welches die ohne alle Uebelstände unmögliche Unterbringung der sämmtlichen Kunstschätze erforderte, die Anlage an Zweckmässigkeit wie an einfacher Klarheit ebensowenig übertroffen worden ist als sie an edler Schönheit der Durchführung jedes derartige Gebäude der Neuzeit hinter sich zurücklässt. Von den Gemälden der Vorhalle wurde schon S. 403 fg. gesprochen.

Es gehört zu den bedeutendsten Eigenschaften des grossen Architekten, dass er bei allen seinen Arbeiten in unermüdlicher Hingebung jedes Detail selbst schuf und sich niemals mit Herübernahme typischer Formen begnügte, sondern sie immer durch seinen classisch erfinderischen Geist neu zu gestalten wusste. Diess machte ihn zum Meister der Tektonik und brachte ihn in so enge Berührung mit dem Kunsthandwerk, dass er auch in diesem als der mächtigste Bahnbrecher zu bezeichnen ist. Es giebt kaum einen Einrichtungsgegenstand, für welchen seine allseitige Künstlerhand nicht eine mustergiltige Form geschaffen hätte, was ihm beim Umbau und bei der Ausstattung schon bestehender Gebäude trefflich zu statten kam. Kein Architekt verstand es wie er, seine Erfindungen der Landschaft und Localität, den gegebenen Verhältnissen und schon Vorhandenem so geschmackvoll und mit so wenig Gewaltsamkeit anzupassen und im Kleinen wie im Grossen, im antiken, romantischen und Renaissancestyl die entsprechende eigenthümliche Schönheit zu entfalten. (Man vergleiche nur Villa Charlottenhof bei Potsdam, das Palais Redern im florentinischen Feudalstyl, Schloss Babelsberg in englischer Gothik, die Renaissancebauten von Glienicke u. s. w.) Ja, es war ihm, dessen vorwiegende Neigung zur classischen Architektur selbstverständlich zum Steinbau drängte, ein Lieblingsgedanke, in Erwägung der Spärlichkeit des Hausteines im Norden dem verhassten Verputz durch Wiederbelebung des unverputzten Backsteinbaues zu entgehen und es gelang ihm auch in der Bauakademie zu Berlin eine Probe zu geben, welche feine Schönheit durch Terracottazierden auch in anderen als mittelalterlichen Bauweisen zu erreichen sei.

Wohl verdankt Berlin Schinkeln seine hervorragendsten Zierden, aber leider nicht soviel, als die schöpferische Kraft dieses Genies hätte spenden können. Der König Friedrich Wilhelm III. vermochte ihn nicht in seinem ganzen Umfange zu würdigen und das Wort »man muss ihm einen Zaum anlegen«, welches der Monarch sonderbarer Weisse anlässlich der Grundsteinlegung des Lutherdenkmals hatte fallen lassen, entsprach vollkommen dem Verhältnisse zwischen dem Fürsten und dem Künstler. Als aber der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. mit der ausgesprochenen Absicht, wie König Ludwig I. in München, so in Berlin einen Mittelpunkt der monumentalen Kunst zu schaffen und Schinkel an die Spitze seiner Unternehmungen zu stellen, den Thron bestiegen, da legte sich eben

Schinkel in gleicher Weise von dem Uebermaass wie von der häufigen Erfolglosigkeit seiner Anstrengungen erschöpft auf das Siechbett und erlag schon im folgenden Jahre (1841). Unvergleichliche Arbeiten in grosser Zahl sind Entwürfe geblieben, manchmal durch entschieden minderwerthige zurückgedrängt. Nicht selten schuf auch der Meister, nachdem die Aussicht auf Ausführung längst geschwunden war, an seinen Entwürfen aus reiner Liebe an der Kunst weiter bis zur letzten Vollendung, wie sein Königspalast auf der Akropolis und seine Zeichnungen für das Schloss Orianda in der Krimm zeigen. *) Es darf hiezu im Hinblick auf seinen Kunstgenossen Klenze noch bemerkt werden, dass Schinkel, obwohl für seine Person einfach und anspruchslos, beinahe vermögenslos starb.

Die grosse Zahl von talentvollen Schülern **) liess jedoch hoffen, dass Schinkel's Tradition fortleben und die monumentalen Absichten des Königs in seinem Geiste zur Verwirklichung kommen würden. Unter diesen Kräften ragten besonders hervor *Aug. Stüler*, geb. 1802, † 1865, ein feinfühliger und mit bedeutender Phantasie begabter Künstler, *Albert Schadow*, der jüngste Sprössling aus der Künstlerfamilie G. Schadow's, geb. 1797 † 1869, leider durch Erblindung seinem Berufe vorzeitig entzogen, *J. K. Strack*, geb. 1806, der Erbe Schinkel's in Bezug auf decorative Feinheit und Erfindung, *G. Persius*, † 1845, ausgezeichnet durch sein malerisches Talent, das ihm besonders in der Villenarchitektur zu Statten kam, *Fried. Hitzig*, geb. 1810 und *E. Knoblauch*, geb. 1801, † 1865, beide besonders in Privatarchitektur thätig, und *W. Stier*, geb. 1799, † 1856, ein geistreicher Skizzist, den jedoch seine allzulebhafte Phantasie nicht selten über das Zulässige hinausführte. Dazu kam *C. Ferd. Langhans*, geb. 1781, † 1869, der Sohn des Erbauers des Brandenburgerthors, welcher, ohne Schüler Schinkel's zu sein, schon zu dessen Lebzeiten in dem Palais des Prinzen von Preussen, des nunmehrigen deutschen Kaisers wie in der von ihm besonders gepflegten Spezialität des Theaterbaues sich als den Obengenannten ebenbürtig

*) Der überreiche Schatz seiner Schöpfungen befindet sich im Schinkelmuseum der Bauakademie zu Berlin. Eine Auswahl davon ist in dessen „Sammlung architektonischer Entwürfe“ Potsdam 1841—1845 und „Werke der höhern Baukunst für die Ausführung erfunden (Akropolis und Orianda)“ Potsdam 1846—1850 publicirt.

**) A. Woltmann, die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berl. 1872.

erwiesen hat *). Endlich *C. Bötticher*, welcher, ohne auf praktische Thätigkeit einzugehen, als Lehrer und Schriftsteller im Sinne Schinkels sich einen dauernden Namen erworben hat, und umsomehr in der Theorie festzuhalten suchte, was er aus seines Meisters Anregungen mühevoll entwickelt hatte, als er die rasche Auflockerung von Schinkel's Lehre in der Praxis unter dessen jüngeren Schülern sich vollziehen sah.

Allein wie unter der vorigen Regierung die Mehrzahl von Schinkel's Entwürfen nicht zur Ausführung kam, weil sie nicht genügend gewürdigt worden war und man stets weniger wollte, als der Meister bot, so kam schon das erste Lieblingsprojekt Friedrich Wilhelm IV., der Neubau des Domes zu Berlin, nicht zu Stande, weil die Entwürfe nicht entsprachen und der König mehr wollte als vielleicht unter den gegebenen Umständen zu bieten war. Der König griff auch selbst wie einst Friedrich der Grosse, doch nach Schinkel's Zeugniss aus früheren Jahren mit mehr Verständniss, hinsichtlich Styl und Erfindung bestimmend ein, wodurch sich begreiflicherweise die Schwierigkeiten erhöhten. Zunächst wurden durch *G. Persius'* Hand die Ideen des Königs hinsichtlich des Domes festgestellt und die Ausarbeitung des basilikalen Projekts' dann *Stüler* übertragen. Dass der Plan nicht zur Ausführung kam ist vielleicht nur wegen des früher geschilderten Scheiterns der damit verbundenen Campo-santoanlage oder vielmehr wegen der unterbliebenen Ausführung der Cornelius'schen Compositionen hiefür zu beklagen. Dasselbe gilt von einem zweiten Entwurf Stüler's in Gestalt eines Kuppelbaues, und selbst die Dombauconcurrenz 1869 hat noch nichts ganz befriedigendes geliefert. Dafür kamen zwei andere Kuppelbauten zur Vollendung, zunächst an der von Schinkel unvollendet gelassenen Nicolaikirche zu Potsdam durch *Persius* und in der Schlosskapelle an der Schlossfreiheitfront zu Berlin durch *Stüler* und *A. Schadow*. Beide gereichen ihren Städten zu erheblichem Schmuck, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass die Schlosskuppel zu stumpf im Profil gerieth und zwar schon an und für sich und abgesehen davon, dass

---

*) Das Theater zu Breslau, zweimal von ihm gebaut und zweimal wieder abgebrannt, die Wiederherstellung des von Knobelsdorff stammenden Opernhauses in Berlin und der prachtvolle Neubau des Leipziger Theaters sind als seine Hauptwerke zu bezeichnen.

die mächtigen Gesimse des Schlossbaues selbst sehr kräftige Ausladungen erfordert hätten.

Ein anderer Lieblingsgedanke des Königs war die Anlage eines zweiten Museums *(Stüler)*, welches das aufnehmen sollte, was, als vordem in den königlichen Schlössern untergebracht, im Schinkel'schen Bau keinen Platz finden konnte und sich überdiess bei des Königs Kunstliebe rasch vermehrte. Während leider vorher einem Schinkel in beklagenswerther Knappheit fast überall von oben »ein Zaum angelegt ward«, ergoss sich jetzt über das neue Projekt eine Opulenz, welche vielfach ganz ungerechtfertigt war und namentlich in keinem Verhältniss zu dem stand, was von dem N. Museum aufgenommen werden sollte. Auch das an sich schöne Programm, die Räume mit den aufzustellenden Objekten soweit als möglich in Einklang zu bringen und z. B. die Localitäten für die ägyptische Sammlung im ägyptischen Style herzustellen, musste zu manchen Uebelständen führen. Namentlich dann, wenn sich Umstellungen als unabweislich erwiesen und dadurch Widersprüche zwischen Decoration und Inhalt entstanden, oder wenn die Ausstattung den Inhalt geradezu todtschlug, wie in den meisten Gipssälen oder in dem Saal der nordischen Alterthümer, in welchem letzteren die schönen Friesmalereien aus der nordischen Sage (vgl. S. 435), wie Woltmann bezeichnend sagt, das Publicum gewissermassen mit verbindlichen Redensarten um Verzeihung bitten, dass man so armseliges Gerümpel überhaupt vorzuführen wage. Die Sammlungen selbst erscheinen eben nicht als die Hauptsache, sondern die baulichen Effekte. Und selbst diese sind ohne organischen Zusammenhang, wie namentlich das riesige Treppenhaus, als der Träger der Kaulbach'schen Epochenbilder zu den hervorragendsten Kunsträumen der Welt gehörend, abgesehen von dem sonstigen geringen architektonischen Werthe, weder zum Eingang und Vestibül noch zu den Sälen, zu denen es führen soll, im richtigen Verhältnisse steht.

Noch grösser wurden die Missstände hinsichtlich der Nationalgallerie, deren Vollendung sich bis in die letzten Jahre verschleppte. Das neue Museum war nemlich ursprünglich als die eine Seite eines Forums gedacht worden, welches anderseits an die Spree stiess und durch seine classischen Colonnaden allerdings eine imposante Wirkung nicht hätte verfehlen können. In dieses nun war eine tempelartige Aula geplant, welche ihrerseits auf den unglücklichen Gedanken führte,

durch entsprechende Vergrösserung sie zur Nationalgallerie zu gestalten. Stüler musste wissen, dass zur Raumentfaltung kein Schema ungeeigneter als das des antiken Tempels und hätte sich nimmermehr verleiten lassen sollen, die Bestimmung des Gebäudes bei der Wahl der Grundform so untergeordnet in Betracht zu ziehen, wie es bei einer wenn auch pseudo-peripteralen Tempelgestalt geschehen musste. Ein beträchtlicher Theil der Gallerieräume verbirgt sich daher mit den betreffenden Zugängen in der hohen Substruction, die mächtige Freitreppe wird dadurch zum müssigen Paradestück und trotz der imposanten Dimensionen des Tempels ist doch der Innenraum ohne die denkbare Möglichkeit nachträglicher Erweiterung so beengt, wie er bei einer »Nationalgallerie«, die allerdings noch in ziemlich bescheidenen Anfängen liegt *), am wenigsten hergestellt werden durfte. Die gediegene Ausführung kann auch mit dem Missgriff in der Anlage nicht versöhnen.

Im Kirchenbau hielten nach Schinkel's Tode dessen letzte, freilich durch die gebotenen Mittel ärmliche Versuche**), wie die königliche Vorliebe, noch einige Zeit in altchristlichen Bahnen. So in den beiden schönen Werken von *Persius*, der Friedenskirche bei Potsdam, welche das besondere Interesse und der gediegene landschaftliche Sinn des Königs durch Atrium, Hallen, Campanile und andere Nebenbauten zu einer malerisch höchst reizvollen und geradezu an Italien gemahnenden Schöpfung gestaltet hat, wie in der ähnlich situirten Kirche zu Sacrow. Hieher gehört auch die Jacobikirche zu Berlin, welche *Stüler* durch die doppelgeschossigen Seitenschiffe den Bedürfnissen des evangelischen Cultus noch mehr anzupassen gewusst hat. Allein schon Schinkel hatte auch aus den mittelalterlichen Bauformen eine den modernen Anschauungen entsprechende Gestalt zu entwickeln versucht, wenn auch in dem Streben nach Originalität und bei minder gründlichem Verständniss ihres Wesens nicht mit allzuglücklichem Erfolge. Die Absicht Schinkels wurde nun bei grösseren und zahlreichern Aufgaben von seinen Schülern nicht ohne Glück weiter in Betracht gezogen und namentlich dadurch grössere Mannigfaltigkeit in die Versuche gebracht, dass nun auch der roma-

*) Den Hapttheil bildet die ehemalige Privatsammlung des Consuls Wagener.

**) Die Vorstadtkirchen auf dem Gesundbrunnen, vor dem Rosenthalerthor, auf dem Wadding und in Moabit.

nische Styl eine neue Belebung fand. Hierin hat namentlich *Aug. Soller*, geb. 1805, † 1855 in der Michaeliskirche einen glücklichen Wurf gethan. Anderseits haben *Strack* in der Petrikirche und *Stüler* in der Bartholomäuskirche am Königsthor elegante gothische Bauten aufgeführt, welchen höchstens mehr Detailverständniss zu wünschen wäre. Sonst führte das Streben nach malerischen und zierlichen Strassenansichten zu manchem Missverhältniss zwischen äusserer Erscheinung und Inhalt, welch letzterer nicht selten den Eintretenden bitter enttäuscht, so dass er der Meinung sich nicht entschlagen kann, der Architekt habe auf ein Eintreten überhaupt weniger gerechnet, als auf eine vortheilhafte monumentale Wirkung nach Aussen. An diesem Uebelstande leiden z. B. *Stüler's* Matthäikirche am Thiergarten, »des lieben Gottes Sommervergnügen«, wie sie der Volkswitz nennt, oder die Lucaskirche von *G. Möller*.

Im Privatbau ging die Schöpfungslust des Königs glänzend voran, indem er bei Potsdam zwischen Sanssouci und dem sog. Neuen Palais, wo er schon als Kronprinz das reizende Charlottenhof durch Schinkel angelegt hatte, eine Kette von Bauten erstehen liess, welche dem schönen Gebiete an der Havel, der landschaftlichen Perle der Mark, einen der Villa Tiburtina Hadrians ähnlichen Charakter verlieh. Das grossartige sog. Orangeriehaus und die unvollendet gebliebene Anlage auf dem Pfingstberge, beide von *L. Hesse* gebaut, bilden die Mittelpunkte; aber eine grosse Zahl von untergeordneteren Werken das Anziehendste des Ganzen. So *Stüler's* römische mit Terracottasculpturen belebte Pforte (nach dem Severusbogen der Goldschmiede in Rom), welche zum Weinberge von Sanssouci führt; das reizende Winzerhäuschen auf demselben, der Umbau der historischen Windmühle mit dem neuen Müllerhaus, das antike Atrium im Paradiesgärtchen, wie es scheint als eine praktische Illustration zu Böttichers Tektonik entworfen, mit seinen Glasgeschirren in den Metopen aber doch gar zu spielend und unmonumental, die Tenuten und Landhäuser italienischen Styls wie im Holzverband der Alpenländer, die Burgen und Feudalthürme, Rundtempel und Moscheen, deren Maske sich Gärtner-, Förster- und Aufseherwohnungen, Wasserdruckwerke u. s. w. gefallen lassen mussten, wenn sie nicht lediglich dem landschaftlichen Aufputz dienten; alles überdiess durch sumtuose Cascaden und Fontainen mit der reizvollen Landschaft in noch lebendigere Beziehung gebracht und räumlich wie durch die

Vegetation genug getrennt, um sich nicht gegenseitig zu beeinträchtigen. Gleichwohl lässt sich nicht leugnen, dass des Unsoliden zu viel darunter, als dass man den Gedanken an die Tiburtina festhalten könnte, und des bizarr Fantastischen zu viel, als dass man nicht vielmehr an ausgedehnte Villenanlagen der Zopfzeit mit ihren wunderlichen Surprisen wie in Schönbrunn, Schwetzingen u. s. w. sich erinnert fühlte. Denn im Grunde ist doch derselbe Gedanke, der den versunkenen Tempel des Marmorpalais entstehen liess, auch hier vielfach massgebend gewesen und vieles eitel Maskerade, wenn auch geistreich und frei von barocker Behandlung und im spezifisch modernen Gewande vorgeführt.

Auch war der hier angeschlagene Ton, die malerische Effekt- und Prunksucht, Unwahrheit und Unsolidität nicht ohne schlimmen Einfluss auf die Privatarchitektur. In diesem Gebiete entfalteten besonders *Strack*, *Knoblauch* und *Hitzig* und zwar nicht ohne grosse Verdienste eine ausgedehnte Thätigkeit. Die Häusser der Viktoriastrasse, besonderer landschaftlicher Vorzüge durch Gärten, Baumgruppen u. s. w. geniessend, und zunächst von Hitzig gebaut, zeigen die Schinkel'sche Tradition noch erfreulich festgehalten. Doch steigerte sich die Putzsucht bald in um so bedenklicherer Weise, als für sie selten tüchtiges Material herangezogen wurde. Gips, Cement und Zink versteigen sich zur Rolle von Sandstein und Marmor. Da diese Materialien die kräftigen Ausladungen der Steinarchitektur nicht zu ertragen vermögen, so riss Kleinlichkeit und trotz der Häufung der Zierglieder Flachheit ein, oder wenn man dem Verkleidungsmaterial zu viel zumuthete, beklagenswerthe Unhaltbarkeit. Dazu kam ermüdende Wiederholung durch die fabrikmässige Herstellung der Decoration, nicht selten Ungehörigkeit und Ueberladung in deren keine wesentlichen Kosten verursachenden Anbringung. Leider erhielt auch damals Berlin den wohlthätigen Massstab durch die Anlage von Staatsgebäuden nicht. Denn ausser dem gleichfalls von Hitzig hergestellten Prachtbau der Börse in edlem Renaissancestyl und — das erste Beispiel der Art in Berlin — ganz in Sandstein aufgeführter Façade wurde nichts Erhebliches vor dem neuesten Aufleben Berlins geschaffen. Dieses wird jedoch in einem späteren Abschnitte zu betrachten sein.

Auch in München hatte die Baukunst schon vor Cornelius Ankunft jenen Aufschwung genommen, welcher der kleinbürgerlichen

Stadt an der Isar innerhalb weniger Jahrzehnte das monumentale Gepräge der Gegenwart verleihen sollte. Es lag eine gewisse Wahrheit in dem später im Unmuthe hingeworfenen Worte des Königs Ludwig I.: »Die Münchener Kunst bin ich.« Denn alle die grossen Schöpfungen Münchens, welche bis zu seiner Thronentsagung und selbst noch darüber hinaus entstanden, sind sein Werk, und der Antheil, welchen die Stadt oder Private in seiner Zeit an dem Aufschwunge genommen haben, ist nur ein sehr geringer. Von glühender Begeisterung für die Kunst und vornemlich für die Antike, auch mit einem seltenen und zwar weniger angelernten als angeborenen Verständnisse derselben ausgestattet, hatte er von Jugend auf der noblen Passion des Sammelns alle seine Mittel zugewandt und durch die napoleonischen Kriege und die allgemeine Unsicherheit unterstützt, besonders in Antiken mehr und Besseres an sich gebracht als jetzt um den fünffachen Preis selbst in doppelter Zeit möglich wäre. Dafür sollten, sobald der Weltfriede hergestellt war, Räume geschaffen werden, und zwar vorab für die Antiken: 1815 erging die Concurrenzeinladung für den Bau der Glyptothek in die Welt.

*Leo v. Klenze,* 1787 bei Hildesheim geb., 1800—1803 in Berlin zuerst den juristischen, dann aber den Studien auf der Bauakademie obliegend, war unter den Bewerbern weitaus der Befähigteste. Mit dem Eindruck der Entwürfe Fried. Gilly's, dessen persönliche Anregung er jedoch nicht wie Schinkel hatte geniessen können, war er für zwei Jahre nach Paris in Durand's Schule gegangen und hatte darauf 1805—1808 in Italien seine Ausbildung abgeschlossen. Eine nun erlangte Hofbestallung in Cassel konnte seinen Schaffensdrang nicht befriedigen und nachdem er sich durch einen Denkmalentwurf *) in weiteren Kreisen bekannt gemacht, war er auf dem Wege nach Wien zu München mit dem bayerischen Kronprinzen in Berührung gekommen, welcher sich eben mit dem Gedanken an ein Gebäude für die gesammelten Sculpturen trug. Schon 1816 konnte mit dem Bau der Glyptothek nach Klenze's schönem und zweckmässigem Plan begonnen werden, ein Anfang so würdig und gediegen, wie der Schinkel's mit der Königswache und dem Schauspielhause. Abgesehen von der zu geringen Erhebung vom Boden, welchem Fehler die moderne Gartenkunst durch Vertiefung der Rasenflächen vor der

*) L. v. Klenze, Projet de Monument à la Pacification de l'Europe, 1814.

Façade leicht erheblich abhelfen könnte, ist die griechische Formen in harmonischer Weise mit römischem Gewölbebau verbindende Anlage im Ganzen wie im Detail von seltener Vollendung und Geschlossenheit; besonders wohlthätig aber dadurch, dass die genaueste Rücksicht auf die soviel wie möglich in geschichtlicher Reihe aufzustellenden Bildwerke eine Raumgliederung bewerkstelligt hat, welche in Bezug auf Folge und Dimensionen stets als mustergiltig betrachtet werden wird.

Die Gunst und Freude des Kronprinzen verschaffte nun dem talentvollen Architekten Würden und Beschäftigung im reichsten Maasse. 1819 erhoben sich bereits die sich naheliegenden stattlichen Gebäude des herz. Leuchtenberg'schen (jetzt Prinz Luitpold'schen) Palais und des Odeons mit dem Arkadenthor, dessen schlichte Stattlichkeit nur einer statuarischen Bekrönung bedürfte, um ganz glücklich wirken zu können. Von nun an aber brachte fast jedes Jahr wenigstens ein neues grösseres Unternehmen. So 1822 die Reitbahn und den Bazar, durch welchen letzteren der Odeonsplatz auch sein entsprechendes Gegenüber, der Hofgarten aber, ein durch seine Lindenfülle beliebter öffentlicher Spaziergang, seinen Abschluss erlangte, der zugleich ein wichtiger Schauplatz der Entwicklung der monumentalen Malerei werden sollte (vgl. S. 320 und 497). Der Brand des Hoftheaters veranlasste dann 1823 die Wiederherstellung des Theaters, welches Fischer so tüchtig angelegt hatte, dass es wünschenswerth erschien, es bei dessen Disposition zu belassen. Die vorgenannten Werke um den Odeonsplatz aber führten zur Anlage einer neuen Prachtstrasse, welche den Namen des damals eben den Königsthron besteigenden Gründers erhielt, wie auch anderseits die Verlängerung und Vollendung der Briennerstrasse durch die Glyptothek beschleunigt wurde. Das stattliche Palais des Herzogs Max in römischem Renaissancestyl und die gegenüberliegende Erweiterung des Kriegsministeriums, bereits 1830 vollendet, entstanden unter unmittelbarer Leitung des Hofbauintendanten selbst; aber auch die sich anschliessenden Privatgebäude wurden unter seiner Oberaufsicht hergestellt, letztere freilich nicht ohne an zahlreichen Gebrechen zu leiden, welche in der Ueberbeschäftigung Klenze's ihren gleichwohl nicht ganz entschuldigenden Grund hatten. Denn gleichzeitig nahmen die grossartigen Aufgaben der Pinakothek und des neuen südlichen Flügels der Residenz seine Thätigkeit in Anspruch, zu

welchen beiden Werken 1826 der Grund gelegt ward. Ohne besondere Originalität, wie Klenze's Talent war, verstand er es meisterlich, vorhandene Motive neuen Zwecken zu adaptiren und war ebenso feinfühlig als glücklich in der Auswahl der Vorbilder. Die Fronte der Pinakothek entwickelte sich nun zumeist im Anschluss an den Loggienhof des Vatican, wobei leider der Architekt es nicht vermochte, die schöne Loggia mit dem Eingang wie mit den Sälen in entsprechende Verbindung zu bringen. Seltsamer Weise war überhaupt das Studium der prachtvollen Treppenhäuser Genua's an Klenze spurlos vorübergegangen und es ist bemerkenswerth, dass der sonst keineswegs dem Utilitätsprinzip allzusehr huldigende Künstler bei den zahlreichen Staatsgebäuden und Palästen, welche er zu bauen hatte, Atrium und Treppenbildung durchweg so untergeordnet und unkünstlerisch behandelt hat. Beim Eintritt in den Königsbau durch das mächtige Mittelportal enttäuscht die Unbedeutendheit der Innenentwicklung in empfindlicher Weise und auch das geräumigere Atrium mit Treppe an der Seite gegen die Residenzstrasse ist von geradezu bürgerlicher Schlichtheit. Man stellt aber billig um so grössere Ansprüche, als die äussere Erscheinung des Königsbaues dem Palazzo Pitti nachgebildet, ausser mehr Originalität kaum anderes zu wünschen übrig lässt, als mindere Feinheit des decorativen Details bei der massigen Steinbossagenbildung, die sich durch alle Stockwerke hindurch zieht. Die Räume selbst und zwar sowohl Säle wie Gemächer erfreuen durch schöne Verhältnisse und gediegene Ausstattung im architektonischen wie im plastischen und malerischen Sinne, wie überhaupt die Saalanlage Klenze im eminenten Sinne eigen war. Auf den Königsbau folgte 1835 der Festsaalbau an der Nordseite der von Churfürst Maximilian erbauten Residenz, Thron-, Ball- und Speisesäle enthaltend, welche letztere in der Geschichte der Malerei (Schnorr) eine Rolle spielen. Zu bedauern bei dieser Anlage ist die Unselbständigkeit dieser Anbauten, welche den Eintretenden an verschiedenen Stellen belehren, dass sie grossentheils nur ein neues Kleid sind, welches der alten Anlage angelegt ward. Dass diess in der Planentwicklung mit grossen Unzukömmlichkeiten verbunden war, und dass manches Erhaltenswerthe aus den vergangenen Jahrhunderten dem Umbau zum Opfer fallen musste, versteht sich von selbst, zumal da Klenze, in dessen Programm es »nur eine wahre Kunst, nemlich die griechische« gab,

dem deutschen Mittelalter wie der deutschen Renaissance gründlich gram war. Leichter noch mochte er sich mit Byzantinismus zurechtfinden, wie denn die zum Residenzcomplex gehörige und 1837 vollendete Allerheiligenkirche, combinirt aus der Capella palatina zu Palermo, in welcher der König den Beschluss zu diesem Werke gefasst hatte, und aus S. Marco in Venedig, sogar zu seinen gelungensten Schöpfungen gehört.

Während aber alle diese Werke emporstiegen und München in eine bauliche Thätigkeit versetzten, wie sie seit Gründung der Stadt nicht vorhanden gewesen war, reifte auch der Plan zu der Lieblingsschöpfung des Königs, zu welcher er schon 1806 in den Tagen der tiefsten Erniedrigung Deutschlands in jugendlicher Begeisterung den Beschluss gefasst hatte, und welche er sich von vorneherein in der Gestalt eines der dorischen Tempel Unteritaliens oder Siciliens gedacht hatte, nemlich zur Walhalla. Es lag freilich ein so grosser innerer Widerspruch in dem Gedanken, einen Tempel deutscher Grösse, welcher die Marmorbildnisse der berühmtesten Träger derselben enthalten sollte, in der Form eines hellenischen Tempels herzustellen und denselben neben die mittelalterliche Burgruine von Donaustauf bei Regensburg, den die Sage zum Lieblingsschlosse der alten Agilolfinger wie der deutschen Carolinger gemacht, zu setzen. dass der Kronprinz selbst, nicht unberührt von der mittlerweile eingetretenen romantischen Strömung i. J. 1820 daran war, den hellenischen Tempelplan mit einem romantischen zu vertauschen. Allein sein vorwiegend classischer Sinn, der überdiess von seinem Architekten genährt ward, liess ihn wieder auf die ursprüngliche Idee zurückkommen und 1830 ward der Grundstein zu dem Gebäude gelegt, das 1842 eröffnet werden konnte. Heutzutage würde die Herstellung eines dorischen Peripteros keine künstlerische That mehr genannt werden können und selbst bei der in jener Zeit noch minder sicheren Archäologie der Baukunst musste das Hauptverdienst weniger auf die gediegene Imitation griechischer Vorbilder im Aeusseren als vielmehr auf die prachtvolle Entwicklung des Innenraumes mit den verglasten Hypäthren gelegt werden. Mit diesem Werke war der Höhenpunkt des reinen Classicismus erreicht, zu welchem sich die gleichfalls im dorischen Style ausgeführte bayerische Ruhmeshalle (1843—1853) bei München mit dem schon erwähnten Coloss der Bavaria, die man sich nur statt auf dem jetzigen verlorenen Posten

als Abschluss der Maximiliansstrasse auf dem Gasteig wünschen möchte, wie das Prachtthor der Propyläen (1846—1863) am Königsplatze zu München nur als Nachzügler verhielten.

So classicistisch auch die Anschauungen des Königs waren, so hatte doch seine Kunstliebe ein zu universelles Gepräge, als dass er die Einseitigkeit verkennen konnte, die in einer ausschliesslichen Pflege jener Richtung lag. Dazu kam die nicht unerfreuliche Wiederbelebung der romantischen Baukunst am Rheine und namentlich der Umstand, dass der Kirchenbau sich der mittelalterlichen Tradition nicht verschliessen konnte. Die Erweiterung der Stadt hatte aber die Anlage neuer Kirchen ebenso nahegelegt wie die des Schlosses schon zur Anlage der Allerheiligen-Hofkirche geführt hatte. Das feine Verständniss des Königs in Vertheilung der Aufgaben an hiefür geeignete Kräfte konnte ihn bei aller Vorliebe für Klenze nicht bestimmen, demselben nun auch die Kirchenbauten zu übertragen, welche in wohlthätiger Abwechslung in den speziell christlichen Stylen ausgeführt werden sollten, nemlich, da der Byzantinismus bereits vertreten war, im basilicalen, romanischen und gothischen Style. Den Reigen eröffnete die Ludwigskirche, schon mehrfach erwähnt als die Trägerin der berühmten Fresken des Cornelius, welche ihrerseits auch der Grund der schlichten Chorgestaltung waren.

*Fried. v. Gärtner*, geb. zu Coblenz 1792 als der Sohn eines trier'schen Hofbauintendanten, der jedoch während der französischen Revolution in fürstbischöflich würzburgische Dienste und beim Anfall von Würzburg an Bayern nach München berufen worden war, hatte auf Cornelius' Empfehlung diesen Auftrag erhalten (vgl. S. 283). Es dürfte nicht schwer sein, in der Ludwigskirche trotz tüchtiger Studien des romanischen Styls italienischer Art den Anfänger zu erkennen; denn die Silhouette ist schwach, die Façade gespreizt, das Detail unbeholfen und überhaupt das ganze Aeussere, glücklicherweise grösstentheils versteckt, reizlos. Nicht unbedeutend ist dagegen das Innere, trotz der schweren Fesseln, welche die beabsichtigten und anfangs noch umfänglicher gewünschten Fresken dem Programm in Querschiff- und Chorbildung auferlegt hatten. Der Styl der Kirche verlieh indess trotz des theilweisen Misslingens derselben der ganzen Umgebung und somit der Nordhälfte der Ludwigsstrasse sein Gepräge, und Gärtner wurde sofort mit dem gegenüberliegenden Blindeninstitut und sog. Salinengebäude (das letztere ein schätz-

barer Versuch in Terracottaverkleidung), mit dem Universitätsgebäude und den gegenüberliegenden Convicten, namentlich aber mit dem Bibliothekgebäude betraut, welches trotz seiner schwerfällig ungegliederten Fronte in altflorentinischem Styl doch zu den imposantesten Gebäude dieses Zweckes in Europa gehört und in seinem prachtvollen Treppenhause mit Atrium und Eingangsaal für das, was Klenze in dieser Beziehung vernachlässigt hatte, entschädigt. Auch der beiderseitige Abschluss der Ludwigsstrasse, selbst der classicistische am Stadtende ward ihm übertragen, wobei wieder der reproductiven Vorliebe des Königs entsprechend die Loggia dei Lanzi in Florenz am Beginn der Altstadt und der Triumphbogen des Constantin am entgegengesetzten äusseren Ende imitirt ward. Ein gothischer Schlossbau, der sog. Wittelsbacherpalast in München musste verunglücken, da der Sinn für malerische Anordnung, in gothischen Burgen unentbehrlich, dem Architekten wie dem königlichen Bauherrn fehlte, welcher letztere überhaupt alle landschaftliche Mitwirkung vermieden wissen wollte. Gelungener dürfen zwei Werke römischen Styles genannt werden, die Spielerei des pompeianischen Hauses zu Aschaffenburg, welches reizend gelegen, archäologisch correct und vollendet durchgeführt, aber — leider kaum bewohnbar ist, und die stattliche Befreiungshalle, welche als eine verspätete Verherrlichung der Befreiungskriege gegen Frankreich von Klenze mit etwas verändertem Plane nach Gärtner's Tode (1847) vollendet werden musste. Von auswärtigen Werken Gärtner's ist vorzugsweise das Schloss zu Athen nennenswerth. — Als zweites Werk christlicher Architektur Neu-Münchens erhob sich die gothische Mariahilfkirche in der Vorstadt Au, von dem schon (S. 283) erwähnten *J. Ohlmüller* aus Bamberg erbaut, eine hauptsächlich durch ihre gemalten Fenster wirkende Hallenkirche aus Backstein mit Hausteindetail und durchbrochenem Thurmhelm; als drittes die 1835 begonnene Bonifazius-Basilica zu München von dem sorgfältigen *Gg. Fried. Ziebland* aus Regensburg, geb. 1800, † 1873, erbaut, welcher von König Ludwig zu dem Zwecke nach Italien gesandt worden war, um die dortigen Basiliken zu studiren. Unter den neuen Basiliken dürfte die Bonifaziuskirche wohl den ersten Rang behaupten, wobei jedoch bei der einfachen Gestaltung dieser Bauten das geringste Verdienst auf die Conception fällt. Dafür ist das Detail von höchst gediegener Durchführung, die vierfache Säulenreihe aus 66 Granit-

monolithen mit reichen romanischen Basen und Capitälen von weissem Marmor prachtvoll und die Ausstattung, die modern schwächliche Haltung der Bonifaziusbilder abgerechnet, musterhaft. Nicht unbedenklich ist die Einschachtelung des rückseits angeschlossenen Benediktinerklosters in die verlängerten Längswände des Kunstausstellungsgebäudes, welches Ziebland als Gegenüber der Glyptothek nach römischen Vorbildern mit korinthischer Vorhalle herzustellen hatte.

Die romantische Schule Gärtner's war nachhaltiger wirksam als Klenze's Classicismus, obwohl Klenze seinen Collegen um 17 Jahre überlebte († 1864). Es lag diess zunächst sowohl in der Unbiegsamkeit der mehr reproductiven Thätigkeit Klenze's wie in dessen aristokratischer und nur das Verhältniss zu den europäischen Höfen cultivirenden Abschliessung einerseits*), als anderseits in der Stellung Gärtner's zur Akademie, welcher er in seinen letzten Lebensjahren sogar als Director vorstand. *Aug. v. Voit* aus Wassertrüdingen, geb. 1801, † 1870 zu München, *Lud. Lange,* geb. 1808 zu Darmstadt, † 1868 zu München und *Fried. Bürklein,* geb. zu Burk in Mittelfranken 1813, † zu Werneck 1872, können als seine hervorragendsten Nachfolger betrachtet werden. Des ersteren Neue Pinakothek im modern romanischen Styl vermochte freilich die Schwierigkeiten des Programms nicht so zu überwinden, dass auch für das Aeussere eine entsprechende Gestaltung gefunden werden konnte, während der Glaspalast, trotz der unglaublich raschen Inscenirung dieses Gebäudes sich als zweckmässig erwiesen und den unglücklichen Ausgang der Weltausstellung im Cholerajahre 1854 durch mannigfache Ausstellungs- und Festverwendung längst hat vergessen lassen. *Lud. Lange* dagegen hat nach längerer Thätigkeit im Felde der Romantik dieses später entschieden verlassen und in der Renaissance sein Heil gesucht. Leider haben nur wenige seiner Entwürfe ihre Ausführung gefunden; wo es aber dazu kam, wie z. B. an dem trefflichen Museum zu Leipzig (1856), bewährte sich die Gediegenheit des Künstlers in erfreulichster Weise. — Bürklein endlich, vorzugsweise auf Bahngebäude gewiesen, hatte eben im Bahnhof zu München eine Probe seiner gracilen Romantik abgelegt, als er von Ludwig des I. Nachfolger König Maximilian II. veranlasst

*) Von seinen Entwürfen für fremde Höfe sind die zum Umbau der Eremitage in S. Petersburg zur Ausführung gekommen.

wurde, die Ideen desselben hinsichtlich eines neuen auf romantischer Basis beruhenden Baustyles zu verkörpern. Es ist bekannt, welch trauriges Ergebniss jene Lieblingsidee des Königs geliefert, und die Maximiliansstrasse zu München, in welcher die meisten grösseren Gebäude, das von *R. Gottgetreu* erbaute Hôtel zu den vier Jahreszeiten und das *Riedel*'sche Nationalmuseum abgerechnet, von Bürklein erbaut sind, bietet hiefür die reichlichsten Proben dar. Auch ist zur Genüge erörtert worden, dass ein neuer Baustyl, der nur die Frucht einer neuen Culturperiode sein kann, sich sowenig decretiren und auf dem Concurrenzwege erfinden lässt, als man einem Baum seine Früchte vor der Zeit abzwingen kann. Die begabteren Mitarbeiter an dem Werke und namentlich *R. Gottgetreu*, welcher wieder zu den Grundsätzen seiner Berliner Schule zurückkehrte, haben daher den eingeschlagenen Weg wieder verlassen, ja man hat sich sogar entschlossen, dem Hauptgebäude der Strasse, dem Maximilianeum, das beim Tode des Gründers der Vollendung schon ziemlich nahe stand, nachträglich den Rundbogen und classicistisches Detail aufzunöthigen, wodurch freilich die künstlerische Bedeutung des umfangreichen Gebäudes nicht mehr zu retten war.

In den fünfziger Jahren aber war man zu der Erkenntniss gelangt, dass weder die Wiederbelebung der Antike noch die der mittelalterlichen Baustyle die modernen Anforderungen befriedigen könne, sondern dass der Anknüpfungspunkt da gesucht werden müsste, wo überhaupt die moderne Cultur ihren Boden hat, nemlich im Cinquecento. Das Studium der Renaissance ist daher seitdem das fruchtbare Princip der modernsten Bauthätigkeit wie allerwärts so auch in München. Wir werden später zu betrachten haben, was sie, seit sie in dem *G. Neureuther*'schen Polytechnikum ihr treffliches Vorbild gefunden, hierin geleistet hat, aber auch an die Klippen erinnern, welche zu vermeiden sind und leider nicht immer vermieden werden. Auf alle Fälle rissen die Stylerfindungsversuche Königs Maximilians II. wie die Wiederaufnahme der Renaissance in gleicher Weise aus der historischen und reproductiven Auffassung, welche Klenze's Thätigkeit so wesentlich unter die weit originalere Schinkel'sche setzte, und welche in München mit einem entschiedenen Bruche enden musste, während in Berlin die Tradition nicht gänzlich verlassen zu werden brauchte.

Der Aufschwung Wiens in architektonischer Beziehung datirt

von beträchtlich späterer Zeit als der von Berlin und München.*) »Vor dem Jahre 1849«, sagt R. von Eitelberger, »erschöpfte sich die Architektur Oesterreichs einerseits in dem Geschäftsleben des Bauhandwerkers, anderseits in dem Bureauleben des Baubeamten. Die Architektur als Kunst ging leer aus.» *P. Sprenger* als Professor an der Akadamie docirte nach diesen Grundsätzen, gegen welche *P. v. Nobile*, der Erbauer des Burgthors schon deshalb nicht erfolgreich ankämpfen konnte, weil er ein Fremder und des Deutschen kaum mächtig war. *C. Rösner* aber, der seit 1826 die romantischen Style vertrat, war schon als entschieden jünger nicht in der Lage sich geltend zu machen. Aus dieser Schule waren *Ed. van der Nüll*, geb. zu Wien 1812, und *Aug. v. Siccardsburg*, geb. 1813 daselbst, beide 1868 gestorben, hervorgegangen. Was sie in Wien sahen, konnte ihnen so wenig förderlich sein, als ihre Schule. Sie hatten die Kenntniss aller Baustyle sich angeeignet; ihnen allein eigen aber war die Ueberzeugung, dass mit dem manieristischen Nachtreten und Imitiren nichts zu erreichen sei. Die Lösung einer Preisaufgabe eröffnete ihnen 1839 den Weg nach Italien und ein vierjähriger Aufenthalt daselbst verschaffte den engverbundenen Künstlern tüchtige Kenntniss der romantischen Architektur des Südens, wobei Siccardsburg überwiegend das Constructive, van der Nüll das Decorative in's Auge fasste. Das Carltheater und der Sophienbadsaal waren dann ihre ersten Schöpfungen, die Umfassungsbaulichkeiten mit dem Commandanturgebäude des Wiener Arsenals und die neue Oper am Ring ihre grössten und rühmenswerthesten.

Van der Nüll hatte Gelegenheit gefunden in der Ausstattung der Altlerchenfelder Kirche sein decoratives Talent zu manifestiren. Die Herstellung dieses in der österreichischen Cultarchitectur nach einhundertjähriger Verkommenheit epochemachenden Werkes war, nachdem der Bau bereits in unfähige Hände gelegt worden war, 1848 einem Fremden, dem Schweizer *Joh. Georg Müller* übertragen worden, der in längerem Aufenthalte jenseits der Alpen im Studium der romantischen Architektur Mittel- und Oberitaliens dahin gelangt

*) *R. v. Eitelberger*, Ed. van der Nüll und Aug. v. Siccardsburg. Zeitschrift. f. bild. Kunst. IV. (1869) S. 177 fg. *E. Ranzoni*, Wiener Bauten. Wien 1873. *W. Döderer*, Wiener Neubauten. Zeitschr. für bildende Kunst, V. 334. VI. 10 fg. *H. A.* Die Bauthätigkeit Wiens, Zeitschr. f. b. K. VIII. 204. fg.

war, dass er in der Concurrenz der florentiner Dombaufaçade das Beste leisten konnte. Ein früher Tod (1849) hinderte diesen jugendlichen Meister an der Vollendung des Werkes; aber in van der Nüll ward der ebenbürtige Nachfolger wenigstens in decorativer Hinsicht, worauf es nun zumeist ankam, gefunden worden; denn wie Müller einen Compromiss zwischen italienischer und deutscher Romantik angestrebt, war diess auch der Weg, den van der Nüll eingeschlagen hatte und zwar nicht mit minderem Stylgefühl bei aller Originalität als jener.

Altlerchenfelderkirche und Arsenal, letzteres 1849—1856 im spätromanischen Style nach vorwiegend oberitalienischen Motiven gebaut, waren die zwei wichtigsten Vorposten des Riesenaufschwungs, den die Wiener Architektur 1857 mit dem Erweiterungsprojekt Wiens, d. h. mit der Anlage der Ringstrasse nahm. Van der Nüll und Siccardsburg hatten freilich nur eine Aufgabe hiebei erhalten, diese aber, das Opernhaus, war glänzend an sich und hochbedeutend in der Ausführung. Der allgemeine Tadel desselben überwiegt zwar das Lob, doch stehe ich nicht an, das merkwürdige Werk leider durch nachträgliche Aufhöhung des Niveaus etwas zu tief sitzend selbst in seiner hinter dem wahrhaft prachtvollen Inneren zurückstehenden äusseren Erscheinung zu den bedeutendsten Erzeugnissen jener subjectiven Romantik zu stellen, die in ihrer Originalität doch noch immer mehr eigene künstlerische Begabung voraussetzt als jene historisch-reproductive Romantik, deren mechanische Gebundenheit im Grossen wie im Kleinen mehr von archäologischer Gelehrsamkeit als von erfinderischer Kraft Zeugniss ablegt.

Freilich konnte auch bei einem in constructiver wie in decorativer Hinsicht strengeren Festhalten an einem der romantischen Style durch die Disposition und die Verhältnisse, wie auch durch die Ausführung des Details höchst Anerkennenswerthes erzielt werden, wie der Schüler der Genannten *Hein. Ferstel*, geb. 1828, in der von ihm erbauten gothischen Votivkirche gezeigt hat. Leider ist der ihm auf dem Concurrenzwege durch die Entscheidung des Königs Ludwig I. von Bayern übertragene und schon 1856 begonnene Bau bis zur Stunde unvollendet, während der Architekt selbst der Strömung seiner Zeit und den ihm erwachsenden Privatbauten Rechnung tragend die romantische Richtung mit der (römischen) Renaissance vertauscht hat. Mehr hat sich sein Mitschüler *Fr. Schmidt*, in die Go-

thik eingelebt und in vier Kirchen der Vorstädte Wiens, der Lazzaristenkirche an der Mariahilferlinie, der Kirche der Vorstadt Weissgärber, der Brigittenauerkirche und der neuesten, gediegensten und originellsten von allen, der gothischen Kuppelkirche von Fünfhaus, Musterwerke moderner Cultgothik, hingestellt, zu welchen unter den Profanbauten das schöne akademische Gymnasium als gelungenes Seitenstück hinzukömmt. Gründliche Kenntnisse und vollständig sichere Formbeherrschung, verbunden mit der in letzter Zeit immer entschiedener hervortretenden Fähigkeit Antike und Renaissance harmonisch heranzuziehen, verliehen überdiess Schmidt die Eigenschaften eines Lehrers in so eminentem Grade, dass seine romantische Schule nicht blos für Wien, sondern selbst für Deutschland und Europa von Bedeutung geworden ist.

Das Schwergewicht des baulichen Aufschwungs Wiens lag jedoch seit 1857 nicht im Cult-, sondern im Profanbau und zunächst da die Anlage umfänglicher öffentlicher Werke, wie Museum, Rathhaus, Parlamentshaus, Universität und Akademiegebäude, komische Oper und Hofschauspielhaus, Börse u. s. w. für die unmittelbare Gegenwart zurückgelegt wurde, im Privatbau. Es war für Wien, wenn auch nicht in wirthschaftlicher aber sicher in künstlerischer Hinsicht ein unschätzbares Glück, dass die ebenso umfassende als glänzende und selbst für eine Riesenstadt nur einmal in dieser Art auftretende Massenbau-Gelegenheit, nemlich die Verwandlung des Festungsglacis' um die Altstadt in einen Boulevard-Ring nicht um einige Jahrzehnte früher fiel, in welcher Zeit die Bauausführung voraussetzlich jenen von Eitelberger geschilderten handwerksmässig-bureaukratischen Zuschnitt erhalten hätte. Oeffentliche Gebäude für Staats-, Unterrichts- u. drgl. Zwecke im Kasernenstyl hätten unfehlbar auch die bürgerlichen Unternehmungen beeinflusst, und wenn auch nicht geradezu bewirkt, dass die letzteren in Unterthanendistanz hinter den Staatsbauten zurückblieben, so doch wenigstens keine Anregung gegeben, den Privatbau zu mehr als reich rentablem Zinshausbau zu erheben, und ausser Gemächlichkeit und Gemüthlichkeit auch wirkliche Schönheit in Betracht zu ziehen. Gerade da aber, als der Ringbaubeschluss gefasst wurde, waren, um ihn würdig in's Werk zu setzen, auch die Kräfte herangereift, und sowohl aus van der Nüll und Siccardsburg's Schule, wie durch auswärtigen Zuzug aufgetaucht. Keine Stadt Europa's darf sich rühmen seit einigen Jahrzehnten über

eine stattlichere Versammlung von genialen Meistern zu gebieten zu haben, wie die Kaiserstadt an der Donau. Da schaffen neben *Schmidt* und *Ferstel* ein *Theoph. Hansen* und *Gottf. Semper* in übersehbarem Raum am ehemaligen Paradeplatz und über den ausgedehnten Umfang des Rings verbreitet sich die Thätigkeit eines *E. v. Förster*, *Hasenauer*, *C. Tietz*, *Zenetti* und *Abel*, *Tischler*, *Fränkel*, *F. Fellner*, *O. Thienemann*, während der erfahrene und begeisterte *R. v. Eitelberger*, von dem gediegenen Professor und Direktor der Kunstgewerbeschule *Storck* am Museum unterstützt, dafür sorgt, dass die Kräfte des Kunsthandwerks nicht versiegen. —

Ganz befähigt zur Theilnahme an dem architektonischen Aufschwunge des 19. Jahrhunderts war unter den deutschen Residenzstädten Stuttgart*). Die herrliche, malerische Lage dieser Stadt, der starke durch Klima und Industrie gleich wohlberechtigte Zuwachs der Bevölkerung seit Kurzem und das treffliche Sandsteinmaterial, welches die allernächste Umgebung darbietet, waren Triebfedern so wirksamer Art, dass es den Talenten an Gelegenheit zur Bethätigung nicht fehlen konnte. Zunächst war die Tendenz classicistisch, wie die Privatarchitektur *L. v. Zanth's*, das Adjutanturgebäude *J. M. Knapp's* und das Museum des besonders begabten *J. G. Barth* zeigen. Die Schule Hittorf's in Paris und Schinkel's in Berlin stritten um den Vorrang; manchmal erwies sich auch München und besonders Klenze von Einfluss, von allzustarkem namentlich bei *v. Gaab*, der in dem für den damaligen Kronprinzen, jetzt König Karl erbauten Palast das Herzog-Max-Palais zu München reproducirte und als das einzig Selbständige eine gewisse Schwächlichkeit und Flachheit der Architekturformen zeigte. Als Lehrer wirkte *J. M. Mauch* wie *F. v. Fischer* und *K. M. Heigelin* in gleichem Sinne. Der romantischen Richtung, ausser durch den schon erwähnten *Heideloff* durch *Beisbarth* mit Geschick kultivirt, war der Boden Stuttgarts weniger günstig, wenn man nicht Zanth's »Wilhelma« hieher zählen will, ein ganz im maurischen Style durchgeführtes Lustschloss bei Stuttgart, das 1842 bis 1851 mit einem für eine verfehlte Idee ungerechtfertigten Aufwande hergestellt worden ist.

Eine neue Epoche leitete *Ch. v. Leins* ein, welcher sich, in Italien und Paris tüchtig geschult, mit einem durch gründliche

*) P. F. Krell, Stuttgarts neuere Bauthätigkeit. Zeitsch. f. b. Kunst 1875. S. 44. fg.

Kenntniss der griechischen Formensprache geläuterten Geschmacke der italienischen Hochrenaissance zuwandte. Das jetzige russische Gesandschaftshôtel hatte auf den jungen Künstler aufmerksam gemacht und ihm den Auftrag zur Erbauung der »Villa«, welche sich der damalige Kronprinz Karl bei Berg anlegte, verschafft. Wirkungsvoller hätte das benachbarte kalt classicistische Lustschloss »Rosenstein« nicht geschlagen werden können, als durch die reizvolle Anlage, welche an die Stelle der steifen Gespreiztheit des noch nicht ganz zopffreien Classicismus jenes Baues den durch Risalite, Thurmanlagen, Loggien u. s. w. ebenso malerisch bewegten als gemächlich combinirten Renaissance-Plan und Aufriss setzte, und trotz des bescheidenen Umfangs sich als wahrhaft fürstlichen Lustsitz entfaltete. Ein gleicher Geist beseelt das »Palais Weimar«, die »Villa Zorn« und zahlreiche andere Privathäuser, bis endlich 1855 ein königlicher Auftrag den Künstler zwang, in strengem griechischen Gewande sein Talent zu entfalten. Knapp hatte nemlich zu dem sog. Königsbau, einem Hauptgebäude Stuttgarts, nur mehr den Grund legen können, als seinem Leben ein Ziel gesetzt ward. Die Aufgabe war von erheblicher Schwierigkeit: Bazars in doppelter Reihe sowohl nach der Fronte als in einer Passage im Erdgeschoss mit Saalanlagen zu Concerten, Bällen und anderen Festlichkeiten im Obergeschosse zweckmässig zu verbinden und die Fronte als mächtige Colonnade zu gestalten, erforderte nicht geringes Geschick; doch Leins wusste in gediegener Weise die Lösung zu finden. Die ionischen Porticus, von zwei korinthischen Prostylen unterbrochen, überragt von der Fensterüberhöhung des Hauptsaales, bieten einen stattlichen Anblick dar, und erheben das Gebäude zu den bedeutsamsten der classicistischen Werke der Neuzeit. Leider haben es die Knapp'schen Vorarbeiten und durch ihn gegebenen Grundmauern nicht möglich gemacht, der Saalanlage die nöthige Breitenentwickelung zu verleihen. — Wie Leins in der italienischen Hochrenaissance, so fand *J. v. Egle* im französischen Louvrestyl sein Ideal. Diesem hat er auch, nachdem er in der Herstellung des Polytechnikums noch vielfach gebunden war, in der Baugewerkschule zu Stuttgart sowohl in der Wanddekoration als in der Dachbildung in geschickter Weise gehuldigt, ohne sich jedoch vor Tadel seines Principes bewahren zu können. Erfreulicher ist daher die Entwicklung des Innern mit den zwei schönen glasbedeckten Brunnenhöfen und der trefflichen Beleuchtung. Auch ist nicht zu

leugnen, dass seine etwas manieristische Bossagenbehandlung, Pilasterbrechung u. s. w. um so grössere Gefahr für die jüngere Generation darbietet, als die pikante Reizmittel liebende Gegenwart gerade an solchen Details Geschmack findet, welche die besonnene Kritik verurtheilen muss. In der That war Egle's Louvrestyl die Brücke zu dem glücklicher Weise z. Th. wieder beseitigten Versuch, die Pariser Kunst des zweiten Empire in Stuttgart zu importiren. Die Darstellung dieses Experiments wie der weiteren hoffnungsvollen Entwicklung der Stuttgarter Architektur in der unmittelbaren Gegenwart muss indess dem folgenden Abschnitte vorbehalten werden.

Die Residenzstadt Baden's, Carlsruhe, welche in der früh classicistischen Zeit ihr Gepräge von Weinbrenner erhalten hatte, war seit 1836 in ihrer baulichen Physiognomie durch einen Schüler des Genannten, *H. Hübsch*, geb. 1795 zu Weinheim, † zu Carlsruhe 1863, wesentlich verändert worden. Im entschiedenen Gegensatze zu seinem Lehrer und mehr beeinflusst durch die spätere Richtung seines älteren Mitschülers *G. Moller* hatte dieser sich auf das Studium der christlichen Architektur mit Ausschluss der Gothik geworfen und auf romanischer Grundlage sich seinen eigenen Styl zurechtgelegt, der darauf ausging, die alten Formen den neuen Constructionsgedanken zu adaptiren. Die gründliche Kenntniss der Antike, wie er sie mehr als in seiner Schule auf Reisen in Griechenland und Italien erworben, übten keinen fühlbaren Einfluss auf ihn aus; mehr neben der geistigen Inspiration seines römischen Freundes Cl. Brentano die romantische Architektur der Apenninenhalbinsel, welche ihn bestimmte, das Derbkräftige der germanischen Romantik zu vermeiden. Die Kunsthalle, das Theater und das Orangeriegebäude zu Carlsruhe sind als seine hervorragendsten Werke in der Hauptstadt zu bezeichnen, neben welchen das Finanzministerium, die polytechnische Schule u. s. w. minder in Betracht kommen. Seine romanischen Kirchen in Bulach, Stahringen, Rothweil, Waitzen, Freiburg, Mühlhausen, Epfenbach, Bauschlott u. s. w., ebensosehr wie seine vielbesprochene Restauration des Speierer Domes und andere Wiederherstellungen leiden an seiner Vorliebe für die Inscenirung gewisser gelehrter Speculationen *), welche der künstlerischen

*) Schon 1828 hatte er sich als Schriftsteller durch die Abhandlung „In welchem Style sollen wir bauen?“ einen Namen erworben. Seine bedeutendste

Erfindung und dem naiven Streben nach Schönheit zu wenig Raum liessen. Ansprechend entfaltete sich seine Kunst in der Trinkhalle zu Baden-Baden, im botanischen Gartenhaus zu Heidelberg, im Lagerhaus zu Mannheim u. s. w. Wie jedoch einen Gärtner in München das einseitige Anstreben einer mächtigen Massenwirkung bei ungenügender Detailgewandtheit bis zur Schwerfälligkeit trieb, so gab die Zierlichkeit des Details den Hübsch'schen Werken nicht selten das Gepräge der Schwächlichkeit. Seine Richtung war gleichwohl von grosser Tragweite. Nicht blos sein ihm nahestehender Schüler *J. Eisenlohr*, welcher sich mit Glück auf Bahngebäude warf und sie aus dem einheimisch ländlichen Styl anziehend entwickelte, sondern auch die Münchner Schule Gärtner's empfand seinen Einfluss, der namentlich bei der decorativen Entwicklung des Maximiliansstyles sich geltend machte.

Darmstadt und Frankfurt a. M. haben einen bedeutenden Architekten in dieser Periode nicht aufzuweisen. Denn *F. M. Hessemer's*, eines Schülers von Moller, Wirksamkeit in Frankfurt ist auf die Schule des Städel'schen Museums und die *Denzinger's*, des Vollenders der Regensburger Domthürme, in der Hauptsache auf die Restauration des gothischen Frankfurter Domes beschränkt. Am ganzen Rhein überwiegt auch begreiflicher Weise die Restauration jede originale Regung. Nur das in moderner Eleganz aufblühende Wiesbaden hat seinen Architekten *Hoffmann* und *Boos* reichliche Beschäftigung gegeben. Von dem ersteren stammt die wunderliche katholische Kirche, in welcher der Baumeister rein gothisches Detail mit dem Rundbogen verband, die malerische Synagoge im Alhambrastyl, die Wilhelmheilanstalt, das Apellgerichtsgebäude und die schöne griechische Kapelle auf dem Neroberge; von dem letzteren besonders die schöne evangelische Kirche in Backstein und das Regierungsgebäude.

Einen lebhafteren architektonischen Aufschwung hat noch Hannover aufzuweisen, das übrigens in *Hunäus* die romantische Richtung seiner Vorgänger (vgl. S. 282) mit Verständniss fortsetzte. Sonst mögen noch genannt werden *G. A. Demmler* und *Krüger* in Schwerin, von welchen der erstere seiner umfassenden Thätigkeit in der Heimat (Arsenal, Schlossrestauration, Rathhaus und Theater)

---

Publikation aber ist „Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen." Karlsruhe 1859—1862.

durch seine Theilnahme an den politischen Stürmen der Jahre 1848 und 49 ein Ziel setzte, während der letztere in der gothischen Paulkirche eine achtenswerthe Probe seiner Begabung ablegte; ferner *Meuron* und *Stamann*, die Erbauer des Thaliatheaters in Hamburg, *Herrmann* in Dresden durch das sog. römische Haus in Leipzig zu Ruf gelangt, und *L. Bohnstedt* in Gotha, welcher jedoch in dieser Epoche vergeblich in Concurrenzen arbeitete, bis er endlich neuestens in dem erstprämiirten Entwurfe für das Berliner Parlamentsgebäude aus der Dunkelheit hervortrat.

Ein Meister ersten Ranges aber möge den Beschluss machen, bekannt und gefeiert in aller Welt, aber nun der vierten Heimat angehörend und deshalb keiner ausschliessend zuzutheilen: *Gottf. Semper*, geb. zu Altona 1803. Er hatte in Berlin, in Italien und Griechenland seine Studien gemacht und war 1834 nach längerem Verweilen in München an *J. Thürmer's* Stelle nach Dresden berufen worden. Ein vierzehnjähriger Aufenthalt daselbst reifte zwei der besten Früchte moderner Architektur, das berühmte Theater, 1838 begonnen, leider vor einigen Jahren ein Raub der Flammen geworden, jedoch um durch dieselbe Hand schöner und zweckmässiger neuzuerstehen, und das prächtige Neue Museum, begonnen 1840, jedoch erst nach seiner Entfernung, welche des Künstlers politische Stellung in den Revolutionsjahren veranlasst hatte, vollendet. Von London aus nach Zürich berufen, hinterliess er auch in der Schweiz seine Löwenspuren in dem classischen Stadthaus zu Winterthur, das nur leider als seinem Zweck nicht ganz entsprechend manche Anfeindungen erfuhr; in dem imposanten Polytechnikum und in anderen akademischen Anlagen in Zürich, wie auch in dem Züricher Bahnhofgebäude, vielleicht dem schönsten der Welt, zu welchem er jedoch nur die Skizzen lieferte. Der Entwurf zu einem Festtheater für München, welchen König Ludwig II. 1866 bestellt hatte und der den Kennern vorzüglich erschien, konnte nicht zur Ausführung gelangen. Zugleich entfaltete der Künstler eine epochemachende schriftstellerische Thätigkeit*), welche ihn auch in der Reihe der Fachgelehrten auf ähnliche Höhe stellt, wie in der als Künstler. Die Ausführung der grossen Bauten, zu welchen er in den letzten Jahren

*) Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten. 2 Bände. Frankfurt 1860 und München 1863.

nach Wien berufen worden war, hat leider manche Verzögerung erfahren müssen; doch scheinen jetzt die hauptsächlichsten Hindernisse überwunden zu sein. Möge es dem greisen und verdienten Künstler vergönnt sein, die Vollendung dieser Werke zu erleben, welche nicht verfehlen werden, in Wien und selbst in Deutschland ein bedeutsames Gegengewicht gegen architektonische Entartung und Verwilderung zu bilden.

Vergleicht man die architektonische Entwicklung der deutschen Hauptstädte in dieser Periode in Bezug auf deren Abschlus, so wird man die Grenzlinie zwischen derselben und der unmittelbaren Gegenwart nur an wenigen Stellen entdecken. In Berlin namentlich erscheint die Bauthätigkeit im Flusse einer ununterbrochenen Tradition, während in Wien der Aufschwung der Gegenwart zum Theil als eine zeitliche Verschiebung und verspätete Entwicklung zu betrachten ist. Wenn aber auch der Eintritt der neuen Epoche in München allein deutlich sichtbar und die ältere Periode von den Schöpfungen der Gegenwart leicht zu unterscheiden ist, so ist doch bei näherer Betrachtung auch an den übrigen Kunstplätzen der neue Geist nicht zu verkennen. Denn während in der eben behandelten Periode analog der übrigen Kunst eine historische Tendenz vorherrscht, welche zu möglichst engem Anlehnen an Vorbilder des Alterthums und Mittelalters drängt, und den Baukünstler lieber mit Zweck und Bedürfniss als mit der durch Vorbilder zu belegenden Mustergültigkeit in Conflict kommen lässt: trägt die Gegenwart wie in der Malerei so auch in der Architektur das charakteristische Gepräge der Unmittelbarkeit und Individualität, und zwar unbeeinträchtigt von der erwählten Lieblingsgrundlage, der Kunst der Renaissance, welche vielmehr, ohne kanonische Constructions- und Plan-Zwang wie sie ist, die Freiheit am meisten begünstigt und selbst der Antike wie den mittelalterlichen Stylen gegenüber an sich spezifisch modern ist.

# VIERTES BUCH.

## Die Gegenwart.

### Periode des Realismus und der Coloristik.

# Erstes Capitel.

## Vorgang der französischen Malerei*).

Schon in dem Auftreten der Romantik in der französischen Malerei lag ein entschieden realistischer Zug. Während die deutsche Romantik in historischer Auffassung den Blick zurückwandte und mit Ausnahme der Landschaftsmalerei hinsichtlich des Gegenstandes wie der Darstellungsweise vorzugsweise die Vorcinquecentisten Italiens und höchstens noch das deutsche Cinquecento zu Rathe zog, hatte Frankreich in ungleich lebensvollerer Richtung den Ausdruck seiner Empfindung mehr in der unmittelbaren Gegenwart als im Mittelalter gesucht und darum auch im Gegensatze zu der classicistischen Periode die reale Erscheinung entschieden angestrebt. Selbst bei einem Flandrin ist das Naturstudium nicht zu verkennen, noch weniger bei dem übrigens halb auf classicistischem Boden stehenden Ingres, am wenigsten bei Ary Scheffer, dessen Stoffwelt sonst am meisten Verwandtschaft mit jener der deutschen Romantiker darbietet. Den unbedingtesten Bruch mit der künstlerischen Tradition aber stellen die Vertreter der modernen Profanromantik, Th. Géricault und E. Delacroix dar, welcher beider übrigens ebenso, wie der drei obengenannten Meister bereits im zweiten Buche (S. 286 fg.) gedacht werden musste. An die Stelle der idealen Schönheit war der Ausdruck leidenschaftlicher Erregtheit des gewöhnlichen Individuums,

*) Jul. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Lpz. 1867.

an die Stelle der typischen Verallgemeinerung die Charakteristik des Einzelnen in seiner realen Erscheinung getreten. Die Wirkung und Herrschaft des Moments drängte sich vor dem Universellen, Traditionellen und Gesetzmässigen in den Vordergrund. Dabei wird die Schönheit der Gestalt wie der Rhythmus der Gruppe werthlos verglichen mit der Wirkung der Stimmung, dem Grauen, Entsetzen oder der sonstigen seelischen Theilnahme, welche der Beschauer dem leidenschaftlichen Ringen der Dargestellten entgegenbringen muss. Demzufolge verliert mit der absoluten Schönheit der Form die Formgebung, nemlich Zeichnung und Modellirung selbst ihre Bedeutung und wird in demselben Masse vernachlässigt, als das Colorit gewinnt.

Der gleiche Umschwung war auch im Gebiete der Dichtung vorgegangen. Die Grenze, welche das Schöne der Kunst setzt, wurde auf allen Gebieten überschritten. »Es giebt keine Grenzen in der Kunst,« ruft V. Hugo aus, »Alles ist Gegenstand, Alles geht in den Rahmen der Kunst, Alles hat in der Poesie sein Bürgerrecht! . . . Das Hässliche soll mit dem Schönen, das Unförmliche mit dem Anmuthigen, das Groteske mit dem Erhabenen sich verbinden.« Wie aber in der Poesie diess Programm an die Stelle der strengen Kunstform die Lebendigkeit und packende Wahrheit der Darstellung setzte, und an die Stelle der idealen Ferne und Allgemeinheit des Umrisses die unmittelbare Nähe und anschauliche Besonderheit, so verlangte auch die Malerei statt der traditionellen Idealität von Form, Composition und Ausdruck dieselbe Realität und namentlich jenes Mittel, durch welches die Realität zum wirksamsten Ausdruck kömmt, nemlich die Cultivirung der Farbe.

In Bezug auf die der Wirklichkeit entsprechende Formgebung hatte schon Géricault einen Riesenschritt gemacht; hinsichtlich der Farbe dagegen war er bei ungenügenden Anfängen stehen geblieben und zur Unmittelbarkeit ihrer Anwendung nicht durchgedrungen. Hier hatte er die traditionellen Einflüsse der italienischen Naturalisten (Caravaggio) und das Vorherrschen brauner Töne und schwerer Schatten nicht zu überwinden vermocht. *E. Delacroix* war zwar hierin beträchtlich weiter gegangen, stand aber noch lange unter dem Einflusse älterer Meister, namentlich eines Rubens und Paolo Veronese. Erst seit er (1831) die Gesandtschaft begleitet hatte, welche Louis Philippe an den Kaiser Abderrhaman von Marocco abgehen liess, hatten die Eindrücke der orientalischen Natur, deren Studium

nun eine Reihe von Jahren an die Stelle der italienischen Studien trat, seinem Colorit jene Neuheit und Unmittelbarkeit verliehen, die bald zum entschiedenen Uebergewichte der Farbe führen musste. Die »Magie des Farbenscheins« wurde nun das Ziel, und nicht blos die Formgebung, sondern auch der Gegenstand traten durch einfache Verwechselung von Mittel und Zweck als nebensächlich zurück. Die packenden Effekte, leuchtenden Gegensätze, das der Natur abgelauschte Ineinanderspielen von Tönen und Reflexen für den Betrachter des Details durch dutzendfach übereinandergesetzte Farben bis zum wirrsten Durcheinander gesteigert, der markige und kecke Auftrag ohne alle Vertreibung und Abglättung, so dass bei der grössten Mühe der Herstellung doch der Eindruck skizzenhafter Flüchtigkeit bleibt, waren der Kunstwelt trotz Géricault's Vorbereitung so neu, und wurden von der jüngeren Künstlerschaft mit solchem Enthusiasmus aufgenommen, dass Delacroix sofort als der Begründer einer Schule dastand. Was der phantastisch-idealen Seite der Romantik in Frankreich nicht möglich war, das erwies sich auf der realistischen Seite derselben als wahrhaft zündend: trotz Ingres und Flandrin musste es sofort klar sein, dass der Realität und Farbe die Zukunft gehöre.

War jedoch auch die Realität der Erscheinung sowohl bei Géricault als bei Delacroix die Hauptsache, freilich mit dem Unterschiede, dass der erstere die Naturwirklichkeit der Form, der letztere die der Farbe zum Gegenstande seiner Studien machte, so war ihnen doch in der Regel der Inhalt noch nicht bedeutungslos. Ihre romantische Stimmung brachte es vielmehr mit sich, nicht blos durch die Wahrheit der Form und Farbe, sondern auch durch den Stoff den Beschauer an- und aufzuregen. Die nächsten Richtungsgenossen Delacroix's, *X. Sigalon* und *L. Boulanger*, gefielen sich sogar in Greuelscenen und in der Steigerung der Leidenschaftlichkeit der realistischen Romantiker bis zum höchsten Grade. Das coloristische Element rein um seiner selbst willen, so dass der Zauber der Farbe Selbstzweck und Gegenstand ward, und somit die malerische Erscheinung im engsten Sinne des Wortes erklärte erst *Al. G. Decamps* (1803—1860) als sein Ziel. Dabei ordnet sich die lebende und todte Natur gleichmässig der Welt des Farbenscheines unter, in welcher alles Dasein einfach und ohne Sonderberechtigung aufgeht. Autodidakt, wie er trotz der ihm widerstrebenden Schule des Davidisten Pujol blieb,

war er noch vor Delacroix durch einen längeren Aufenthalt zu Constantinopel und Kleinasien zu der Erkenntniss gekommen, dass Licht und Farbe, wie sie ihm hier leuchtend entgegentraten, die von ihm zu erstrebende Domäne sei. Nach Paris zurückgekehrt, trat er denn auch 1831 mit einer Reihe von Werken im Salon auf, welche nicht minder durch die Unscheinbarkeit und Zufälligkeit des Gegenstandes als durch den Zauber des Sonnenlichts wie der träumerischen Schatten das Publikum verblüfften. Man erkannte, dass nicht selten an Werken, wie »die türkische Patrouille«, »die türkische Wache«, »die mit einer Schildkröte spielenden Kinder«, »der türkische Metzger«, »die drei Esel« u. s. w. die lebenden Wesen nicht mehr bedeuteten als der heisse Boden, das vom grellen Sonnenstrahl glühende verfallene Gemäuer oder die Pfütze im schattigen Halbdunkel, und dass man hier nicht mehr Gegenstand und Beiwerk zu unterscheiden, sondern es mit einem vollen und ganzen Naturausschnitt zu thun habe, wo Licht und Schatten mit all ihren Tinten sich gleichwerthig über Alles ergiesst und Alles sättigend in ihre Wirkung untertaucht. Dass dabei das ruhige Dasein des orientalischen far niente sich besser als dramatische Bewegtheit und leidenschaftliche Erregung in den Rahmen der Decamps'schen Auffassung fügte, ist natürlich; auffälliger möchte erscheinen, dass der Künstler selbst der Meinung huldigte, für historische und monumentale Kunst bestimmt zu sein, und in verschiedenen natürlich verfehlten Versuchen der Geschichts- und biblischen Darstellung sich bethätigte. Er war in der Lage eines Rembrandt, freilich ohne dessen Meisterschaft im Helldunkel zu erreichen, und hätte sich begnügen sollen, bei den Strebungen eines van der Meer von Delft oder Pieter de Hoogh stehen zu bleiben.

In die Kategorie Decamps', ohne Schüler desselben zu sein, gehören *A. Guignet* und *R. Bonington,* welcher letztere schon unter den Begründern des romantischen Paysage intime (S. 294) genannt worden ist, ferner *C. Roqueplan* und namentlich *E. Isabey*, welche jedoch mit Vorliebe jenes historische Zustandsbild cultivirten, bei der ohne geschichtliche Bedeutsamkeit der Schwerpunkt vielmehr auf dem harmonischen Farbeneffekt reicher und bunter Costüme mit entsprechenden Interieurs lag. Sie alle blieben bei der markigen Skizzenhaftigkeit des Hauptes ihrer Richtung, welche *N. Diaz* geradezu bis zur Formlosigkeit steigerte.

Man wäre auf dem besten Wege gewesen, über dem Zauber der Farbenwahrheit Form und Gehalt gänzlich einzubüssen, wenn nicht einerseits die Idealistenschule Ingres' jener bedenklichen Richtung einen Damm entgegengesetzt, und anderseits das mächtig erwachte historische Interesse die Kunst von rein coloristischer Verwilderung zurückgehalten hätte. Zeigten gelegentlich mächtige Leistungen von Ingres, Flandrin u. a., dass es auch in der Malerei höhere Ziele gab, als jenes Aufgehen im farbensatten Scheine der gewöhnlichsten Wirklichkeit, so machten es Sammelausstellungen der Coloristen völlig klar, dass auch sie über individuelle Schranken und eine gewisse Monotonie der Behandlungsweise nicht hinauskamen und dass das Virtuosenthum der Führer wie jedes Virtuosenthum nur Manierirtheit der Nachfolger nach sich ziehe. Man hatte in der That, seit die Lyoner Schule das geschichtliche Genre geschaffen, niemals aufgehört, dasselbe zu cultiviren, wenn auch die Quellen, wie dies für diese Kunstgattung auch nicht als unberechtigt bezeichnet werden darf, häufig trübe und die Stoffe ebenso oft der halbhistorischen Romanliteratur (W. Scott) als der eigentlichen Geschichtsforschung entlehnt wurden. Die Historiographie selbst hatte einen malerischen Charakter, und die Darstellung in anziehendem, der Chronik verwandten Erzählungston einen specifisch romanhaften Anstrich, welcher natürlich der bildnerischen Wiedergabe förderlich entgegenkam. Hatten nun die Historiker sich bemüht, ihre Schilderungen möglichst anschaulich in's Gebiet der Wirklichkeit zu rücken, so waren inzwischen auch der Malerei die Mittel erwachsen, in Form und farbentreuer Realität es dem Erzähler gleichzuthun. Es brauchte darum nichts von den realistischen Errungenschaften geopfert zu werden; es war nur nöthig, das Naturstudium in Form und Farbe wieder vom Selbstzweck auf das Mittel zum Zwecke herabzudrücken. *R. Montvoisin*, *G. Saint-Evre* und Andere hatten diese Richtung gepflegt, mit grösserem Erfolge *J. N. Robert-Fleury*; doch kam keiner wesentlich darüber hinaus, seine Aufgabe in möglichst treuer Wiedergabe des Details, Costüms, Mobiliars, Geräths u. s. w. zu suchen, wodurch das antiquarische Interesse in ungehöriges Uebergewicht und die Bedeutsamkeit der handelnden oder handlungslos dargestellten Figuren entschieden in den Hintergrund trat. Solange übrigens in der Realität das einzige Heil zu liegen schien, war kaum eine andere Auffassung für Geschichtsbilder mit

Stoffen aus früheren Jahrhunderten möglich, da die äussere Correktheit die ganze Aufmerksamkeit des Künstlers fesseln und das Studium des äusseren Apparates nothwendig überwiegend in Anspruch nehmen musste.

Die Realität der Geschichtsdarstellung konnte mehr als antiquarische Bedeutung erst gewinnen, als die Gleichzeitigkeit und die unmittelbare Anschauung der Stoffe zu Hilfe kam, d. h. als die neueste Geschichte selbst zum Darstellungsobjekte wurde. Dies war in der napoleonischen Zeit durch die gewaltigen Ereignisse nahe genug gelegt worden; allein der alleinherrschende Classicismus hatte der Verherrlichung der napoleonischen Thaten den Weg sehr erschwert, wenn auch die damals gestellten Aufgaben nicht ohne Einfluss auf den Durchbruch der realistischen Richtung geblieben sind (Gros). Seitdem waren in der französischen Geschichte grosse Thaten nicht mehr zu verherrlichen gewesen. Erst zu Anfang der Julíregierung erwuchs mit den afrikanischen Kriegen wieder erwünschter Stoff für eine der Regierung günstige Beschäftigung der öffentlichen Stimmung wie für die Geschichtsdarstellung, der letzteren doppelt zusagend, da der Zusammenstoss mit orientalischen Völkern ungleich mehr malerische Motive darbieten musste, als dies die Uniformirungsunterschiede europäischer Völker möglich gemacht hätten. Die orleanistische Regierung konnte nicht verlangen, dass dabei der Bürgerkönig ebenso wie einst Napoleon I. an die Spitze gestellt werde. wenn auch die Prinzen sich bei der Affaire ehrenvoll bethätigt haben, und so war die Kunst *Horace Vernet's* (geb. 1789, † 1863) im Gegensatz zu der Gros' der Verherrlichung der französischen Armee gewidmet.

Vernet war schon in den Zeiten der Restauration mit Vorliebe dem Soldatenleben nachgegangen und hatte — freilich in mehr genrehafter und romantisch anregender Weise — den Troupier zu seinem Lieblingsgegenstande gemacht. Man kann sogar sagen, dass in seinen früheren Bildern, wie in dem »Soldat von Waterloo in schmerzliche Betrachtungen versunken« oder dem in Friedenszeit alte Waffenstücke aufpflügenden »soldat laboureur«, David'sche Ideen in moderner Uebertragung ausklingen. Géricault hatte damals eben dem Realismus die Bahn eröffnet und Vernet ergriff mit Geschick die neue Richtung. Realist, Romantiker und Soldat durch und durch konnte er auch zunächst aus der Erinnerung seiner Jugend

geeignete Stoffe genug finden, wie das »Pferd des gefallenen Trompeters«, den »Hund des Regiments« u. a., welche er mit der Hingebung des inneren Antheils in Oel ausführte, während noch das Schwergewicht seiner Thätigkeit auf lithographischen Arbeiten lag. Selbst in seinem umfänglich bedeutendsten Werke dieser Epoche, dem »Abschied Napoleons von seiner Garde in Fontainebleau« (1825 gemalt) liegt das Schwergewicht der Empfindung nicht auf dem Haupthelden. Da gab auch ihm wie Delacroix die Berührung mit dem Orient einen ganz neuen Impuls. Nachdem er seit 1833 eine Reihe von genrehaften Darstellungen aus Algerien gegeben, erhielt er den Auftrag, den Sturm auf Constantine zu malen, welche Aufgabe er sich in die drei bekannten Darstellungen zerlegte. Zeigt schon dies seine Neigung eine concentrirte Geschichtsdarstellung, für welche sein genrehaftes Talent kein Verständniss hatte, in Episoden aufzulösen, so geben auch die grössten Gemälde — und die »Wegnahme der Smalah, des Lagers von Abdelkader« gehört zu den Werken grössten Umfangs aller Zeiten — nicht viel mehr als ein Aggregat von einzelnen Gruppen.

Freilich liegt diess nicht blos in der Individualität des Künstlers und in den Grenzen seiner Begabung, sondern in der realistischen Richtung überhaupt. Mit dem Streben nach Naturwirklichkeit ist der Zug zum Genrehaften, Zerklüfteten, Zerstreuten und Nebensächlichen verbunden, wozu etwas Nivellirendes kömmt, welches Künstler wie Beschauer von der Concentration auf den Hauptgegenstand wie auf die Hauptperson ablenkt. Es begünstigt auch zu sehr die Aeusserlichkeit der Erscheinung, als dass es dazu drängt, sich nach Innen zu vertiefen und die innere Bedeutung zum Durchbruch und den Kern des Ganzen zum deutlichen Bewusstsein kommen zu lassen. Dazu kömmt, dass wahre Grösse immer etwas Ideales an sich hat, eben das, was über die gemeine und gewöhnliche Wirklichkeit erhebt. Es wird deshalb die historische Kunst höheren Grades sich nur schwer auf ausschliessend realistischer Grundlage entwickeln und des idealen Elements entbehren können. Dass sie schon durch das Uebergewicht der realistischen Tendenz geschädigt wird, namentlich in den idealeren Gattungen der Geschichtsmalerei, in den Darstellungen des Mythos, der Bibel u. s. w. hat gerade H. Vernet in seinen späteren biblischen Darstellungen gezeigt, zu welchen ihn nicht der Stoff, sondern der Anblick von Land und

Leuten im Orient veranlasste. Wenn er sagt, dass »der Pharaon, als er die Israeliten in die Wüste verfolgte, denselben Staub aufwirbelte, wie die Artillerie Mehemet-Ali's«, so ist das in hohem Grade bezeichnend für die Aeusserlichkeit seiner Auffassung; der Beifall aber, welchen die von ihm eingeführte Richtung der biblischen Malerei bis auf Doré herab errang, kann das Urtheil nicht ändern, dass dadurch die erhabenen Gestalten der biblischen Tradition, welche doch Zeit und Art der Ueberlieferung einem derartigen Verkehr auf gleichem Fusse entrückt, zu gewöhnlichen Kindern der Wüste herabgewürdigt und schnöde euphemerisirt worden sind.

Um die Historienmalerei neu zu beleben, bedurfte es eines Compromisses zwischen den beiden Richtungen, welche sich der Natur jeder derartigen Entwicklung entsprechend immer weiter von einander entfernt hatten, der Richtung eines Géricault und Delacroix einer- und eines Ingres anderseits. In der gegenseitigen Durchdringung beider hat auch Frankreich den Höhenpunkt seiner Malerei unseres Jahrhunderts erlangt und den wahren und vollen Ausdruck der modernen Anschauungen gefunden. Als der Hauptvertreter dieses Compromisses erscheint *Paul Delaroche*, geb. 1799, † 1856. Als Schüler Gros' hatte er noch in David'schen Bahnen seine ersten Schritte gemacht und es dauerte einige Jahre über sein erstes öffentliches Auftreten hinaus, bis er sich dieser Fesseln zu entschlagen vermochte. Doch war es ihm immerhin förderlich, durch den Bann der Schule an dem unbedingten Ueberlaufen in Géricault's Lager verhindert, mehr allmälig zum Anschluss an den Realismus zu gelangen. Die 1827 ausgestellten Werke, worunter der Tod der Königin Elisabeth (Pal. Luxembourg), zeigen noch deutlich jene Halbheit und das Schwanken zwischen zwei Richtungen und sogar das Uebergewicht der Gros'schen Schule in der Aeusserlichkeit und Leerheit der Köpfe, von welcher in dem genannten Bilde nur der der Königin eine Ausnahme bildet. Der Einfluss Ingres' bestärkte ihn noch in der Zurückhaltung, doch gelang es ihm bald, den Schlüssel zu einer sicheren Vermittlung der Gegensätze des Idealismus und des Realismus zu finden, und seine im Salon 1831 ausgestellten Schöpfungen liessen bereits jenen Riesenfortschritt erkennen. Die vormals der Gallerie Pourtalès angehörigen Bilder, »Richelieu, die Verschwörer auf der Rhone zum Tode führend« und »Mazarin am Krankenbette«, ferner »Cromwell am Sarge Carl I.«, besonders aber

»die Kinder Eduard IV. vor dem Eintritt ihrer Mörder« *), machten ihn bereits zum Helden des Salons und damit neben H. Vernet zum ersten Maler des Julikönigthums. Das letztere Bild namentlich (Pal. Luxembourg) zeigt mit einem der hervorragenderen Geschichtsbilder Deutschlands, dem dieselbe Shakespeare'sche Scene darstellenden Meisterwerke Th. Hildebrandt's verglichen ausser der formalen eine coloristische Vollendung, gegen welche das letztere weit zurücksteht, wenn auch festgehalten werden muss, dass die Schönheit der Form und der sympathische Ausdruck des deutschen Meisters entschieden überlegen erscheint. In Bezug auf die letzteren Eigenschaften belegte indess die »Hinrichtung der Jane Grey«, die Perle des Salons 1834 und dann eine der Zierden der neuestens aufgelösten Gallerie Demidoff bei Florenz, wieder einen namhaften Fortschritt und eine so harmonische Durchdringung von formaler und coloristischer Realität mit idealer Auffassung und Empfindung, dass ein Ueberbieten durch die nächstfolgenden trefflichen Werke, »Ermordung des Herzogs von Guise«, und »Graf von Stafford auf dem Wege zur Hinrichtung«, ihm nicht mehr möglich war. Trotz der unglaublichsten Sorgfalt im Modell- und Costümstudium, wobei er sich seine Interieurs wie die Costüme wirklich herstellen und die letzteren von seinen Modellen sogar längere Zeit tragen liess, erscheint doch das Ensemble nie durch die Einzelheit zerrissen und nichts im ungehörigen Uebergewicht.

Da drängte ihn ein Auftrag einigermassen aus seiner Bahn und veranlasste ihn zu italienischen Studien, namentlich der florentinischen Präraphaeliten — die Ausmalung von S. Madeleine in Paris. — Dass der Auftrag zurückgenommen ward, als der Künstler die Compositionen bereits hergestellt hatte, annullirte den Einfluss der italienischen Monumentalmeister auf ihn keineswegs und umsoweniger als Delaroche durch eine andere nicht minder dankbare Monumentalaufgabe entschädigt ward. Der Fest- und Prämiirungssaal der Ecole des beaux-arts sollte mit einem grossen auf den Zweck des Raumes bezüglichen Wandgemälde geschmückt werden, und es kann nur als ein erfreuliches Zusammentreffen betrachtet werden, dass in dem

---

*) Die vortrefflichen Stiche der Delaroche'schen Gemälde von F. Girard, Dupont, Prudhomme, Desclaux und Mercurj machten diese Werke in den weitesten Kreisen bekannt.

»Hémicycle«, wie das Gemälde der halbkreisförmigen Exedra des Preisevertheilungssaales wegen genannt wird, in einer allegorischen Verherrlichung der gesammten Kunst die moderne französische ihren höchsten Triumph gefeiert hat. Der Grundgedanke ist einfach: die Nike der Kunst spendet die Kränze, welche sie vom Boden aufnimmt und in den Saal zu werfen scheint; um sie aber gruppiren sich zwanglos die Künstler aller Zeiten als die gemächlichen Zeugen des Festes in der Weise, wie solche Assistenz seit Phidias' Parthenonfries und Raphaels Disputa wiederholt angeordnet worden ist. Allein wie schon die Idealfigur der Kränzespenderin unter Beiziehung aller technischen Hilfsmittel die Idealität ihrer Formen von einer packenden Coloritplastik durchdrungen zeigt, so lösen sich auch die Künstlergestalten in ihrer farbensatten Erscheinung förmlich vom Grunde und lassen hiedurch wie durch die leichte Eleganz ihres Gebahrens, die gediegene Porträtwahrheit, wie durch die Correctheit, Pracht und Eingelebtheit des Costüms vergessen, dass die monumentale Haltung überschritten sei. So kann man den »Hémicycle« zwar nicht als das beste Bild des modernen Frankreich, aber als dasjenige bezeichnen, welches die französische Kunstanschauung und Richtung am umfassendsten und klarsten zur Anschauung gebracht hat.

Nach Vollendung dieses Werkes (1841) drängte es den Meister wieder nach Italien und durch italienische Sittenbilder in lebensgrossen Figuren*) zur religiösen Kunst. Im geschichtlichen Gebiete reizte ihn nur noch die Darstellung gewaltigen Seelenkampfes, womit er gewissermassen eine profane Leidensgeschichte neben die christliche setzte. So in »Napoleon zu Fontainebleau, als er eben (1815) die Nachricht der Capitulation von Paris empfangen« **), in »Maria Antoinette, nach ihrer Verurtheilung aus dem Revolutionstribunal kommend«, und den »zur Hinrichtung abgerufenen Girondisten« ***). Von 1851 bis an seinen Tod aber beschäftigte er sich vorwiegend mit der Leidensgeschichte Mariä, wobei er zumeist die traditionellen Scenen verliess und den Eingebungen seiner eigenen durch den Tod

*) „Die Familie der Campagnolen an der Porticus vor der Peterskirche“ und »der kleine Bettler mit seiner Mutter an den Stufen einer Kirche“ sind durch die Stiche von François und Prevost bekannt.

**) Zu den wenigen nach Deutschland gelangten Werken des Meisters gehörig. (Museum zu Leipzig.)

***) Beide durch die Stiche von François und Girardet viel verbreitet.

seiner geliebten Gattin melancholisch gewordenen Phantasie huldigte. So in »Maria mit den heiligen Frauen in ihrem Gemach, während der Kreuzigungszug vor dessen Fenster vorüber zieht«, »Maria in Betrachtung der Dornenkrone« u. s. w. Immer verbindet sich poetische Stimmung mit malerischer Schönheit und Empfindung, wodurch z. B. die jugendliche den Fluss hinabtreibende »Martyrerin der diocletianischen Christenverfolgung« ihre Wirkung nicht verfehlen kann. Und sie wird erreicht ohne Anwendung jener Fülle der coloristischen Mittel, über welche doch der Künstler des Hémicycle gebieten konnte, und welche seine ausgedehnte Schule — und seit David gab es keine, welche so umfassend und selbst international gewesen wäre — vorab cultivirte.

Derselbe Compromiss zwischen der idealen und realistisch-coloristischen Richtung, wie wir ihn als Grundzug der Richtung Delaroche's kennen gelernt, fand seine Anwendung im Genre durch *Leop. Robert*, geb. 1794 zu Chaux-de-Fonds im Kanton Neufchâtel und schon 1835 durch Selbstmord zu Venedig endigend. Er hatte mit Brigantenbildern begonnen, wozu ihn die Gelegenheit, mit den zu Sonnino aufgehobenen Räubern in den Gefängnissen der Termini zu Studienzwecken verkehren zu dürfen, veranlasste. Doch bald gewann das Landvolk der Campagna wie des Golfs von Neapel, in welchem er den Rest der antiken Form- und Bewegungsschönheit zu sehen wähnte, seine entschiedene Vorliebe. Zu dieser classischen Grundauffassung kam ein romantisches Element, welches dem Ganzen eine harmonische Innigkeit verlieh. Er selbst glaubte freilich, sich lediglich auf der Fährte der Natur zu befinden und empfand selbst am wenigsten, wie seine ideale Anschauung die Naturwirklichkeit in eine verklärte Erscheinung umsetzte. Ohne diese Umwandlung würde auch sein Colorit nicht genügend gewesen sein, denn jene frische und sichere Gewandtheit in der farbigen Behandlung, welche die Franzosen »chic« zu nennen pflegen, war ihm keineswegs eigen. Unter pein- und mühevoller Arbeit kam 1827 sein erstes Hauptbild, »die Rückkekr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco« zu Stande. Mehr Sicherheit und eine wunderbare Abrundung und Vollendung zeigen die »Schnitter in den pontinischen Sümpfen« *).

*) Die beiden Gemälde befinden sich im Louvre; eine Wiederholung des letzteren vom Todesjahr des Künstlers besitzt die Raczynski'sche Gallerie zu Berlin, beide wurden mehrfach gestochen, geätzt und lithographirt.

Ein drittes Hauptwerk, »die Fischer von Chioggia« steht den beiden etwas nach, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Verzweifeln des Künstlers an der Möglichkeit weiterer Fortschritte ebenso grossen Antheil an seinem traurigen Ende hat, als die unglückliche Liebe zur Prinzessin Carlotta, der Schwägerin Napoleons III.

Die Robert'sche Idealisirung des italienischen Volkslebens blieb nicht ohne Nachfolger, wie sich ihr selbst Delaroche nicht entziehen konnte. *V. Schnetz*, *Cl. Bonnefond*, *R. Lehmann*, traten in seine Fussstapfen, und besonders den in Paris ihre Ausbildung suchenden Deutschen, wie dem Stuttgarter *Carl Müller*, musste Robert's Richtung entsprechen. Neben dem orientalischen Sittenbilde aber konnte das italienische freilich nur dann seinen Platz behaupten, wenn es auch den seit den vierziger Jahren gesteigerten coloristischen Ansprüchen gerecht wurde, wie diess, wenngleich nicht ohne Einbusse in Hinsicht auf die Formgebung, *E. Hebert* gelang, der aus der Schule Delaroche's gekommen war.

Die weitere Entwicklung der französischen Malerei, wie sie in der Zeit des zweiten Kaiserreichs sich darstellt, wurzelt im Wesentlichen in der Schule Delaroche's. Doch ist von nun an von der Geschlossenheit der Kunstauffassung oder von einem bestimmt ausgeprägten Gegensatze der zwei Hauptrichtungen des Realismus und Idealismus, wie er sich bis Delaroche unter den Panieren Géricault-Delacroix und Ingres erhalten hatte, nicht mehr zu reden. Die zwei mächtigen Ströme jener beiden Richtungen haben sich in ein Bett ergossen, um bald darauf wieder in eine Unzahl von Armen auseinander zu zweigen, in einer Art von flacher Deltabildung der Realität, welche letztere den oft trüben und manchmal rasch versiegenden Canälen den einzig gemeinsamen Charakter verleiht. Dass der sonstige Hauptstrom, das Gebiet des Idealen und der Geschichte, zum ärmlichsten Rinnsal verschrumpfte, war in der Periode der Blasirtheit und Grisettenwirthschaft nicht anders zu erwarten; wie der Nation, so waren auch der Kunst die Ideale ausgegangen. In der Vorliebe für die Darstellung der Sinnlichkeit auch im monumentalen Maassstabe lag sogar der entschiedenste innere Widerspruch gegen alle wahre Idealität, wie in der Bevorzugung der Stoffe aus den Zeitaltern der Decadence der ganze Hautgout der modernen Monumentalkunst sich aussprach. So hoben sich ein *Th. Couture* (geb. 1815), ein *P. Baudry* (geb. 1828) und ein *A. Cabanel* (geb.

1823) keineswegs vortheilhaft von Delaroche ab. Vergeblich wähnten sie durch überlebensgrosse Gestalten einen monumentalen Eindruck zu erzielen, und wenn sie ihn durch eine frescoartige Farbengebung zu steigern suchten, so verfielen sie in ein kreidig-milchisches oder rosiges Colorit und opferten gerade das Beste, was vordem die französische Kunst errungen hatte, nemlich die farbensatte Kraft und Tiefe der malerischen Erscheinung. Noch schlimmer, wenn, wie seit dem zweiten Kaiserreich in einer Fluth von Bildern und von einer ansehnlichen Reihe geschickter Hände angestrebt wurde, die reine Modellnacktheit in kaum merklicher Idealisirung unter dem Namen irgend einer Gottheit oder Allegorie in den Salon und Markt kam, wobei dann am liebsten frühjugendliche Unreife auf die allgemeine Blasirtheit jenen Reiz ausüben sollte, den einst wie neuestens Greuze in gleicher Absicht nicht verfehlt hat. Oder wenn, wie diess durch die Decoration der Gemächer der Kaiserin eine Art von officieller Anerkennung gefunden hat, die Künstler angewiesen und bestärkt wurden, geradezu auf den »style Boucher« zurückzugreifen und die Anschauungsweise des Rococo mit moderner Behandlung mehr oder weniger zu verbinden, wobei die monumentale Kunst jedenfalls mehr verlor als die decorative gewinnen konnte. Leider haben sich beide Richtungen einer so entschiedenen Vorliebe zu erfreuen gehabt, dass vereinzelte Versuche, auf Grundlage der Vorbilder des Cinquecento eine heilsame Reaktion zu erwecken, wie von *Th. Moreau* und *P. Pavis de Chavannes*, erfolglos blieben.

Ein schrofferes Gegenbild gegen diese trotz aller künstlerischen Parfüms moderige Idealkunst konnte es jedoch nicht geben als die epochemachenden Leistungen der Realisten des zweiten Empire. War dort die Ueberfeinerung und Raffinirtheit des vornehmen Luxus auf einen beinahe unerträglichen Grad gesteigert, so suchte der Realismus die Niedrigkeit mit einer an Rohheit streifenden Härte wiederzugeben. An den Ufern dieses breiten Armes des französischen Kunststromes standen Armuth, schwere erdrückende Arbeit, Hässlichkeit, Verknöcherung, Herzlosigkeit und Gemeinheit. Nicht blos die Menschheit im Allgemeinen, wie sie der Realismus eines Géricault über die Alleinberechtigung classischen wie höfischen Privilegiums zur Darstellung in der Kunst erhob, sondern der Gegensatz gegen alles durch Geburt und Glück Bevorzugte, der Gegensatz gegen Schönheit und Wohlleben sollte nun seine Vertretung finden. Dass

das Behagen in dieser Richtung nicht blos ästhetischer Natur war, sondern durch die socialistische Bewegung und den seit 1848 fortgeschrittenen Aufschwung des vierten Standes seine Nahrung empfing, ist so unzweifelhaft, wie die ganze Erscheinung des Hauptvertreters jener Kunstrichtung, *G. Courbet*'s (geb. 1819) für dieses Verhältniss bezeichnend ist. Der Meister von Ornans hatte in seinem »ländlichen Begräbniss«, den »Steinklopfern«, den »Bauern von Flagey«, den »badenden Weibern«, den »Kornsieberinnen« u. s. w. eine neue Welt erschlossen: frei von Leidenschaft und romantischer Anempfindung sollten sie sich selbst in ihrer unmittelbaren Wahrheit geben und den Beweiss erbringen, dass auch diese Classe ins Reich der Kunst gehöre und zwar ohne ins Komische gezogen oder sentimental idealisirt zu werden. Die realistischen Bestrebungen seit Géricault hatten immer noch der künstlerischen Schönheit in Form, Farbe und Ausdruck Rechnung getragen, bei Courbet finden wir nur mehr die Wahrheit der Erscheinung und den entschieden falschen Wahn, dass dieselbe die Schönheit involvire. Diess konnte noch am ehesten bei den Landschaften oder Jagdbildern Courbet's eintreten, da die vegetabilische Natur wie die des Wildes jene Trübung der normalen Erscheinung, die wir Hässlichkeit nennen, weniger zu befahren hat, als wir sie beim Menschen finden oder erkennen. Das Streben Courbet's aber würde als in der Kunst principwidrig wirkungslos gescheitert sein, wenn es nicht von einer ausserordentlichen technischen Begabung getragen gewesen wäre. Denn seine Sicherheit im Treffen des naturwahren Tones, den er in allen Abstufungen in voller Bestimmtheit und ohne alle nachhelfenden Mittel mit breitem Pinsel pastos auf die Leinwand zu setzen weiss, überbot alle Vorgänger und berechtigt einigermassen zu den von ihm gewählten Stoffen, mit welchem die kecke und derbe Weise seines Auftrags im harmonischen Einklang steht. Sie ist auch so rationell und prosaisch wie die gemeine Wirklichkeit des Dargestellten selbst, welche ohne den jeder Kunst nothwendigen Weg durch die Phantasie gemacht zu haben, unmittelbar auf die Leinwand übertragen zu sein scheint.

Courbet's Kunst unterscheidet sich nur durch die Grösse seiner Figuren von dem Genre, in welchem Gebiet sich die Mehrzahl seiner Nacheiferer bewegte. Auf der Grenze zum Genre befindet sich auch das Soldatenbild, das nur selten zum historischen Gemälde

sich erhebt und vielmehr nach H. Vernet's Vorgang zumeist den Troupier in seinen Leiden und Freuden, in seinen Kämpfen und Triumphen zu seinem Gegenstande nimmt, wie überhaupt die decentralisirende Tendenz der modernen Kunst die Historienmalerei in Episoden- und Zustandsdarstellungen auflöst und durcheinander wirbelt. Uebrigens hat auch das eigentliche Genre, welchem von der ganzen vorausgegangenen Entwicklung der beste Theil des Erbes in den Schooss gefallen, sein Gebiet unendlich erweitert und das ganze menschliche Leben von den frühesten Zeiten bis zur unmittelbarsten Gegenwart, wie auch — und das hat sie mit der modernen Landschaft gemein — aller Zonen in sein Bereich gezogen. Neu war die Heranziehung des Alterthums, das bisher nur der höheren Historienmalerei die Stoffe geliefert, nach der Seite des Sittenbildes, und *J. L. Gérome*, geb. 1824, darf als der Begründer dieser Gattung bezeichnet werden. Es kann jedoch nicht verschwiegen werden, dass trotz aller coloristischen und formalen Vollendung, trotz der archäologischen Treue und Gewissenhaftigkeit und trotz der sauberen Sorgfalt, welcher sich dieser wie seine Nacheiferer befleissigten, doch vorwiegend der wollüstige Inhalt, zumeist in anscheinend naiver Form, es gewesen ist, welcher dieser Klasse des Genre seine anhaltende Beliebtheit sicherte. Man denke nur an Gérome's Phryne vor den Richtern, Gemahlin des Kandaules, Kleopatra vor Cäsar, Alkibiades bei der Aspasia oder geradezu des Lupanar's, und man wird schon aus den gewählten Stoffen über die Absicht des Künstlers nicht in Zweifel sein können. Eine vortheilhafte Ausnahme hierin bildet *L. Hamon*, dessen anmuthige Idyllen sich zum Genre Gérôme's verhalten, wie Theokrit zu Ovid.

Wie Gérome mit mehren Richtungsverwandten aus der Schule Delaroche's hervorgegangen, so lehnt sich das Genre aus der französischen Geschichte an Robert-Fleury an. Die ereigniss- und costümreiche Zeit um 1600 liefert die hervorragendsten Stoffe, bei welchen das archäologische Moment mit gediegener und glänzender Coloristik, letztere manchmal bis zu schaler Effekthascherei gesteigert, den Inhalt, wenn ein solcher überhaupt angestrebt wird, gewöhnlich aufzehrt. Ist dies auch bei dem bedeutendsten Meister dieser Gattung, *Ch. Comte*, geb. 1815, nicht in dem Maasse der Fall, wie bei seinen Fachgenossen, so ist auch bei ihm unverkennbar, dass ihm der Hauptwerth darin liege, seine Gestalten in ihre architektonische und

geräthliche Umgebung wie in ihr Costüm völlig eingelebt erscheinen zu lassen. *J. Caraud*, *H. Vetter*, *H. Baron*, *H. Schlesinger* (aus Frankfurt) u. a. gefallen sich dann in dem Zeitalter Louis XIV. und XV., während der bedeutendste Meister von allen letztgenannten *L. E. Meissonnier*, geb. 1813, seine meist harmlosen Scenen am liebsten in das Ende des vorigen Jahrhunderts verlegt. — Mit entschieden mehr als reproductivem Geschick hatte sich dieser die holländischen Salonmeister zum Vorbilde genommen; allein seine Gestalten mit einem Ausdruck auszustatten gewusst, wie er jenen zumeist fehlt. Auch ohne die eminente coloristische Meisterschaft, welche nicht zufrieden mit der Wiedergabe des Gesammteindruckes ohne Düftelei bis in's Kleinste geht, würde dessen Fähigkeit seinen schachspielenden, lesenden, schreibenden, geigenden, lauten- oder flötenspielenden Herren nicht blos Mienen und Geberden, sondern auch Aufmerksamkeit und Vertiefung abzulauschen, die Wirkung nicht verfehlen können. Wo aber die »harmlose Passion« wirklicher Leidenschaft den Platz räumt, ist der Mangel an Kraft ersichtlich: ebenso entschädigen die meisterhaft gemalten Pferde nicht für die geringere Bedeutung der Männer in Kriegsscenen.

Das Genre aus der Gegenwart endlich umfasst zwar alle Kreise der menschlichen Gesellschaft, bevorzugt aber immerhin zwei Klassen, von welchen die eine, das Landvolk im Sittenbild immer den Vorzug gehabt und verdient hat, während die andere, die Gesellschaft des Salons in der modernen Kunst ebenso neu ist, wie dessen oben besprochenes zeitlich entgegengesetztes Extrem, das classische Genre überhaupt in aller Kunst. Ohne Zweifel haben auch zur Darstellung des Salonlebens die holländischen Salon- und Atlasmaler die Anregung gegeben; doch bot die Natur ein zu naheliegendes Vorbild und die technische Errungenschaft der Gegenwart zu bedeutende Hilfsmittel, als dass jene weiteren Einfluss hätten üben können. Uebrigens wurde diese Richtung mehr von Belgiern als von Franzosen gepflegt, obwohl auch unter diesen *A. Toulmouche* sich einen geachteten Namen erworben hat. Ungleich anziehender erscheint das ländliche Genre, welches in *J. A. Breton* einen gemüthvollen Vertreter gefunden hat, welcher über die Darstellung ländlicher Arbeit einen Hauch von Poesie und selbst von einer gewissen Idealität auszugiessen vermochte, der seine Werke zu den besten Leistungen der modernen französischen Kunst erhebt und in den entschiedensten

Gegensatz gegen Courbet und Genossen setzt. Sonst bekömmt das ländliche Genre gewöhnlich einen provinziellen Typus, wobei vorzugsweise die Bretagne in ihrer Fischerküste wie in dem ärmlichen Hüttenleben ihrer Binnenbewohner die Vorwürfe liefert. Nicht minder gediegen als die Hauptvertreter dieser Provinz, *A. Leleux, Ch. Fortin* u. a. erscheinen die Meister des elsässischen Genre, ein *G. Brion* und *Ch. Marchal*, welche Letztere von entschiedenem Einfluss auf die deutsche Genremalerei geworden sind. Diesem Gebiet verwandt ist die Darstellung des kleinstädtischen oder dorfbürgerlichen Lebens, wobei die bedeutendsten Talente *F. Biard* und *P. Chevallier (Gavarni)* die komische oder satyrische Seite vorkehren, wozu das Spiessbürgerthum bekanntlich mehr als irgend ein anderer Stand anreizt.

Selbstverständlich spielt seit Decamps auch der Orient in der Genremalerei eine Rolle, wobei jedoch noch mehr als diess sonst diese Kunstgattung mit sich bringt, das Landschaftliche gleichwerthig auftritt. *E. Fromentin*, der bedeutendste Vertreter dieser Gattung, ist sogar als Schüler Cabat's von Haus aus Landschafter gewesen. Der Decamps'sche Vorgang bleibt unverkennbar; doch verbinden sich mit dessen coloristischen Vorzügen noch die mannigfaltigsten anderen, wo auch die Wahl mehr auf die Darstellung der Kinder der Wüste mit ihren fliegenden Pferden als auf die des trägen Turkmanen fällt. Auch hier kämpft die Kunst mit zwei wesentlichen Klippen der französischen Malerei, mit Vernachlässigung der Form und der Durchbildung wie mit üppiger Sinnlichkeit.

Wie das Genre in der Neuzeit eine Breite und Mannigfaltigkeit gewonnen, mit der sich keine andere Kunstperiode in diesem Fache auch nur entfernt messen kann, so ist diess nicht minder bei der Landschaft der Fall. Das Uebergewicht des Realen über das Ideale in der modernen Anschauung, der mächtigere Natursinn, die individueller gewordene Phantasie und Poesie und das lebhaftere Verständniss des malerischen Scheins haben diesen Umschwung begründet, welchen bekämpfen zu wollen so viel hiesse, als die gesammte Richtung des Jahrhunderts reformiren zu wollen. Die moderne französische Landschaft aber bewegt sich zwischen den beiden Polen: Realität und Stimmung, und so sind Wahrheit des Tones und Belebung durch eine harmonische Empfindung ihre grossen und unbestreitbaren Vorzüge. Es war vorbei mit der plastischen Schön-

heit und dem classischen Styl, vorbei mit dem regelrechten Typisiren, mit den Studien nach Poussin und Claude, wie mit der Anregung aus Theokrit und Virgil, und selbst der bisherige Born der landschaftlichen Studien, Italien, verlor Anziehungskraft und Zauber verglichen mit der Anregung des Heimatlandes und der tropischen Länder. Der Heimat hatte sich zuerst die Romantik bemächtigt und den sogenannten Paysage intime geschaffen, von welchem, wie von dessen Hauptvertretern *J. Dupré* und *Th. Rousseau* schon früher (S. 294) die Rede gewesen ist. Zwar hatte auch Frankreich durch den modernen Classicismus Ingres' angeregt den Versuch gemacht, die classische Landschaft zu rehabilitiren, allein ohne an sich grosse Erfolge zu erringen. Doch war die Rückwirkung nicht zu verachten, welche dadurch auf die Realisten und Stimmungsmaler ausgeübt wurde und welche der bei Delaroche im Felde der Historienmalerei besprochenen durchaus analog ist, wenn auch dort der idealistische Einfluss gewichtiger war, als im Gebiete der Landschaft. Es war indess immerhin wohlthätig, dass der etwas wüsten Entwicklung des realistischen Stimmungsbildes eine Schranke gesetzt ward, indem sich ein gewisses ideales Element verbunden mit etwas mehr Formgebung geltend machte. Grosse Auffassung und Formenschönheit war auch mit aller Realität der Behandlung und mit poesievoller Stimmung wohl zu vereinbaren, da es ebensowenig nöthig war zur Erreichung packender Realität den kümmerlichsten Erdausschnitt zu wählen als zur Erlangung einer auch durch ihre Gestaltung fesselnden Landschaft auf die Realität der Erscheinung zu verzichten. Was daher Delaroche für die Historienmalerei, das wurden *P. Marilhat*, 1811—1847 und *C. Corot*, geb. 1796, für die Landschaft.

Der Gegensatz gegen die dämmerige Unbestimmtheit der Romantiker wie gegen die pralle und grelle Lichtwirkung der reinen Coloristen à la Decamps war immerhin fühlbar genug. Ein gleicher Sinn für Form, Farbe und Licht beherrschte die Meister: sie sahen nicht mit halbgeschlossenen Augen und in gleichsam träumerischer Phantasie, sondern ergossen ein taghelles klares Licht wie die Sonne selbst nicht blos strahlweise, sondern voll und ganz über die Landschaft. Es war nicht mehr jenes blendende Licht, welches Form und Farbe verzehrend in dem magischen Gegensatz gegen breite Schatten sein fesselndes Ziel fand, sondern jenes die Farbe harmonisch entfesselnde Lichtmeer, welches die Landschaft vorher über-

haupt nicht gekannt hat. Den Schlüssel dazu hatte Marilhat der Orient und besonders Aegypten gegeben, während Corot nach itatienischen Studien in der Heimat selbst und besonders um Paris seine epochemachende Richtung fand. Des Letzteren Gemälde sind durchaus ideale Compositionen ohne einen bestimmten provinziellen Charakter; allein es liegt der Duftschleier von Isle de France, jener lichtsatte Dunstäther, welcher die unerreichbaren die Nordhälfte Frankreichs auszeichnenden Fernenwirkungen giebt, über allen.

Wie aber diese Richtung parallel mit derjenigen Delaroche's geht, so hat auch der baare prosaische Realismus der neuesten Zeit, den wir in Courbet und Genossen ausgeprägt gesehen, in der Landschaft sein Seitenstück gefunden. Die Darstellung kehrte zurück zu den unscheinbaren Stoffen der Romantiker und Coloristen; aber nicht mehr Licht oder Farbe, nicht mehr die eigenartige elementare Stimmung, sondern die nackte Wahrheit und absolut treue Wiedergabe der Wirklichkeit ist das Ziel. Wenn es richtig wäre, was aber jede gesunde Aesthetik wird bestreiten müssen, dass die Schönheit voll und ganz in der Natur liege und die Phantasie nichts hinzuzufügen brauche, so würde der Weg der richtige sein; wenn es aber eine höhere Schönheit giebt als das wandelbare Spiel der Natur, das in Form und Farbe von ganz anderen Gesetzen als von jenem der Schönheit, nemlich von dem Gesetze des Werdens und Vergehens, bedingt ist, so kann der reine Realismus zwar als eine bedeutungsvolle Schule, nimmermehr aber als das letzte Wort betrachtet werden, welches die Kunst zu sprechen hat. —

## Zweites Capitel.

### Der belgische Kunstaufschwung*).

Im ersten Viertel unseres Säculums waren die westlichen Niederlande, welche vom 15. Jahrhundert an bis zur Mitte des 18. mit der kurzen Unterbrechung nach Q. Metsys ihre eigene Kunst besessen hatten, wenigstens im Historienfache überwiegend im Bann ihrer französischen Nachbarn. Nicht blos die Maler der Zeit der französischen Revolution wie *A. C. Lens* († 1822), und der so talentvolle aber jung verstorbene *P. F. Jacobs* (†1808) zeigen in Formgebung wie Stoffgebiet die engste Verwandtschaft mit den letzten Poussinisten, sondern auch die David'sche Schule behauptete sich in Antwerpen und Brüssel, wo der Altmeister den Rest seines Lebens in Ehren verbracht und seine letzten und schwächsten Bilder geschaffen hatte, länger als in Frankreich und sonst irgendwo, nemlich bis zur Erhebung und Unabhängigkeitserklärung Belgiens. In seinen Schülern *Odewaere, Herreyns*, *Paelinck*, *Th. van Bree* und *Navez*, reichte sein Einfluss wenigstens modificirt sogar noch beträchtlich weiter und beherrschte namentlich die Säle der Akademie, in welchen einige, wie der bedeutendste derselben Fr. Navez (geb. 1787, † 1856) bis an ihren Tod als Lehrer wirkten.

*) *Van Hasselt*, La Belgique. Bei Raczynski, L'Art moderne en Allemagne. Tome III. Paris 1841. *L. Pfau*, Die zeitgenössische Kunst in Belgien „Freie Studien", Stuttg. 1866. *H. de Bruyn*, Etudes sur l'Art Belge contemporain (Compte rendu du Salon de Bruxelles 1872).

Doch das beglückende Gefühl der Unabhängigkeit und neubegründeten Nationalität drängte die belgischen Künstler auch in ihrem Gebiete sich der einstigen Kunstbedeutung ihres Landes zu erinnern, von welcher so viele beredte Zeugen in allen Domen und Gallerien zu ihnen sprachen. Schon der Patriotismus legte es nahe, den poussin-david'schen Classicismus über Bord zu werfen und zu jenen Vorbildern zurückzugreifen, welche die belgischen Lande in früheren Jahrhunderten berühmt gemacht hatten, und in den Schulen der van Eyck wie des Rubens die Anknüpfungspunkte für einen Neuaufschwung der Malerei zu suchen. Mit blosser Reproduktion, wie wir sie in Holland finden, wäre freilich wenig gedient gewesen; das Verdienst Belgiens beruht vielmehr hauptsächlich darin, dass trotz der receptiven Geschicklichkeit der niederländischen Stämme und trotz der gründlichen Studien ein solch äusserliches Nachgehen mehr vereinzelt blieb.

Der Umschwung erfolgte jedoch nicht, wie man lesen kann, mit einem Schlage. Eine Reihe von Künstlern hatte schon vor dem für Belgien epochemachenden Jahr 1830 diesen Weg wenigstens im Genre, Thierstück und in der Landschaft zu betreten gesucht. Ich erinnere an die Genremeister *J. v. Regemorter* und *F. Brakeleer*, an die Thiermaler *B. P. Ommeganck* und *Verboeckhoven*, an die Landschafter *J. Ducorron*, *H. van Assche* und *J. de Jonghe*, welche alle die niederländischen Vorbilder des 17. Jahrhunderts durch tüchtige Naturstudien neu zu beleben wussten. Doch neigten sich diese mehr dem Studium der Kleinkunst der nordöstlichen Niederlande zu, wie denn auch einige von den älteren Meistern, z. B. *Eeckhout* und *J. Moerenhout* ganz und gar nach dem Haag übergesiedelt sind, während dagegen andere, wie *Riquier* und *A. v. Ysendyck* ihr Heil bei den romantischen Coloristen in Paris suchten. Von einer specifisch vlämischen Malerschule war erst wieder die Rede, als die südwestlichen Niederlande sich abgelöst und ihre eigene Nationalität auch politisch begründet hatten.

Schon die Brüsseler Ausstellung des Befreiungsjahres selbst zeigte den Beginn einer neuen Aera der vlämischen Kunst in einem Bilde, welches die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog. Das Werk stellte den »Heldentod des Bürgermeisters Van der Werf bei der Belagerung von Leyden im Jahre 1576« dar und stammte von Gust. Wappers. Es war keineswegs der Stoff allein, der die gleichwohl

politisch erregten Beschauer electrisirte; den grössten Theil der Anziehungskraft auf das der classicistischen Leerheit mehr als je müde Publikum übte die neue und glänzende Darstellungsweise in Composition, Wahrheit der Formgebung, Lebhaftigkeit des Ausdrucks und Gediegenkeit der Farbe, vor welcher der sieche traditionelle Classicismus unfehlbar erblassen musste. *Gust. Wappers*, geb. zu Antwerpen 1803 und an der Akademie seiner Vaterstadt in der Schule von M. van Bree und Herreyns vorgebildet, war durch die wiederholte Erfolglosigkeit seiner Bewerbung um den römischen Preis auf des Letzteren Rath zu dem Entschluss gelangt, statt der Italiener die grossen Landsleute Rubens und Van Dyck zu studiren, worauf er Rembrandt und van der Helst und endlich im Louvre die venetianischen Meister zu ergründen strebte. Unleugbar war es der entschiedenste Eklekticismus, welcher demnach der Entwicklung des Künstlers zu Grunde lag, der von Haus aus Classicist auf diese Weise die Vorzüge der verschiedensten Meister mit seiner akademischen Schule zu verbinden suchte; allein er bewies in dem genannten grösseren Werke, dass seine ausserordentliche Begabung die harmonische Mitte zu finden und seine technischen Errungenschaften dem Inhalte seiner Darstellung unterzuordnen gewusst habe. Das Ganze schien aus einem Gusse, und wenn die Bewegung etwas zu weit ging und an das Wirre streifte, wie noch mehr in dem 1835 folgenden grossen Bilde aus der belgischen Revolution »das brüsseler Volk zerreisst die Proklamation des Prinzen Friedrich,« oder wenn die Farbeneffekte die Formgebung erstickten wie in der »Grablegung Christi«*), so konnte man diess hier mit der patriotischen Erregung, dort mit der Uebertreibung jeder prinzipiellen Gegnerschaft gegen einen älteren Standpunkt entschuldigen. Es war ein Umschwung von ähnlicher Bedeutung, wie ihn Frankreich mit einem Géricault oder Delacroix erlebt hatte, wenn auch von entschieden anderer Art. Der Realismus beider Franzosen fusste überwiegend auf dem Vorbilde der Natur, während Wappers das Galleriestudium als die Basis seiner künstlerischen Bedeutung zu bezeichnen hatte und erst auf dieser Grundlage seine realistische Tendenz zur Geltung brachte. Wusste er sich aber auch jedes manieristischen und rein äusserlichen Nachtretens seiner Vorbilder zu enthalten und auch in der Farbe statt

*) Das erstere im Temple des Augustins zu Brüssel, das letztere in der Michaelskirche zu Löwen.

der von den Manieristen angestrebten Patina ihrer Meister eine frische Modernität zu erzielen, so macht doch die Sicherheit seines Auftrags im Gegensatz zu der experimentellen Mühe der Franzosen mehr den Eindruck einer angelernten Geschicklichkeit als den wirklicher Originalität.

In der Folge neigte sich Wappers, wie das seine coloristisch-realistische Richtung mit sich brachte, dem geschichtlichen Genre zu, welchem auch sein bedeutendstes derartiges Werk, »der Abschied Carl I. von seinen Kindern«, angehört. Andere stehen beträchtlich tiefer, wie »Anna Boleyn«, »Karl IX. in der Bartholomäusnacht«, »Karl VII. und Agnes Sorel«, »Abälard und Heloise«, »Peter der Grosse in Zaandam«, »Karl I. empfängt vor der Hinrichtung von einer Dame eine Rose«, und »Bocaccio liest der Johanna von Arragonien seinen Decamerone vor«. Die meisten von diesen leiden an Unklarheit des Inhalts, einige auch an verletzender Unschönheit der Form. Nach der ersteren Seite hin erscheint manches Bild, wie der den Kopf in die Hand stützende und auf's Meer hinaussehende »Cavalier,« dessen Knie eine Frau mit Kind umfängt*), geradezu räthselhaft, wenn der Beschauer nicht auf anderem Wege unterrichtet wird, dass z. B. hier der Cavalier im Begriffe steht, jenseits des Oceans eine neue Heimat zu suchen.

Mit Wappers konnten sich dessen Mitschüler an der Antwerpener Akademie, welche gleichzeitig 1830 die Brüsseler-Ausstellung mit Historienbildern beschickt hatten, nicht messen. Weder *L. Mathieu* noch *Th. Schaepkens* zeigten jene coloristische und zeichnerische Sicherheit. Dagegen stellten sich bald drei jüngere Meister ebenbürtig, ja überlegen neben ihn, *Ed. de Biefve*, geb. zu Brüssel 1808, *Louis Gallait*, geb. zu Tournai 1810 und *Nic. de Keyser*, geb. zu Santvliet 1813. Hatte schon Wappers unter dem Einflusse der Venetianer und besonders des Paolo Veronese ein mehr glänzendes als ganz und gar der Realität entsprechendes Colorit angestrebt, so erreichte diese Tendenz in Biefve ihren Höhenpunkt. Als Schüler Paelink's in der altakademischen Weise gebildet, hatte er 1830 mit seinem noch ganz plastisch gehaltenen »Masaniello« neben Wappers noch keinen Erfolg gehabt. Auch seine nächsten Werke, wie die »Geisselung Christi« und »Ugolino mit seinen Söhnen im Gefängniss

*) In der Sammlung Hoffmann im Haag.

zu Pisa« (nach Dante) oder »die letzten Augenblicke der Anna Boleyn« liessen trotz glücklichen Anlehnens an Van Dyck die Bedeutung des Künstlers kaum ahnen. Da trat er mit dem berühmten »Compromiss« *) auf, welches Bild die Unterzeichnung des Bundes, den der niederländische Adel 1566 im Hôtel Cuylenburg zu Brüssel zur Abwehr der Inquisition und anderer Privilegienverletzungen schloss, darstellte. Bekanntlich ist dieses Werk, welches mit Gallait's Hauptschöpfung die epochemachende Rundreise durch einen grossen Theil Europa's gemacht und mit diesem der idealen Kunstweise Deutschlands den folgenschwersten Schlag versetzt hat, wie das Gallait's über- und unterschätzt worden, aber durch das glühende und prächtige Colorit wie durch die ungezwungene Leichtigkeit, Wahrheit und die echt edelmännische, an Van Dyck gemahnende Noblesse der Stellung und Bewegung der zahlreichen Figuren unbestreitbar mehr als der Ausdruck blosser Geschicklichkeit und Virtuosität. Das waren auch die zündenden Elemente, welche in Deutschland neu und darum von so tief einschneidender Wirkung waren. Schon war aber das realistische Moment bei Biefve wie bei seinen Richtungsgenossen so überwiegend, dass ihm Darstellungen aus dem Idealgebiet nicht gelingen konnten. Diess zeigt die Allegorie auf Belgien im Hôtel de Ville zu Brüssel, die weit unter der grösseren Darstellung desselben Gegenstandes von *H. Decaisne***) steht, welchen längere Studien in Frankreich mit der Weise Delaroche's vertraut gemacht hatten. Seinen »Compromiss« hat überhaupt Biefve selbst nicht mehr erreicht, und dadurch dass er, wie es scheint unter dem Einflusse von Leys, auf die blühende Schönheit seines Colorits verzichtete, seinen Hauptreiz verloren. Diess zeigt u. a. seine »Sabine von der Pfalz um die Befreiung ihres Gemahls Egmont zum Himmel flehend«. (1869.)

Während Biefve zur Vertiefung in seinen Gegenstand nicht angelegt bei einer mehr äusserlichen Wiedergabe des Vorganges stehen blieb, wusste sein ungleich höher stehender Rivale *L. Gallait* eine bis dahin in unserem Jahrhundert ungesehene Vollendung des malerischen Vortrags mit mehr innerer Bedeutung zu verbinden. Er hatte 1833

---

*) Im Palais de Justice zu Brüssel. In kleiner Wiederholung in der Nationalgallerie zu Berlin.

**) In der ehemaligen Augustinerkirche zu Brüssel.

mit »Christi Heilung eines Blinden« im Salon zu Brüssel noch keine Aufmerksamkeit erregt, da der Kampf der extremen Parteien zwischen der rein coloristischen Richtung, wie sie mit all der Uebertreibung einer durchschlagenden Neuerung in sich überstürzender Hast aus dem Auftreten Wappers' erwachsen war, einerseits, und dem alten Classicismus und Idealismus anderseits einem in gehaltener Mässigung reifenden Mittelweg keinen Raum liess. Doch schon 1836 als jene Gegensätze sich einigermassen gemildert und der exclusive Idealismus seine Position ganz verloren hatte, fanden Gallait's gefangener Tasso und sein Job die ihnen selbst in Paris nicht entgangene Beachtung und der Künstler seinen verdienten Rang neben Wappers und unter den beiden anderen Hauptvertretern der neuen belgischen Schule. Sie zeigten, wie auch das reine Genrebild »die Reuige«, den Hauptwerth auf den Ausdruck der Empfindung und somit auf den seelischen Inhalt gelegt. Dabei tritt die Action zurück, welche niemals zugleich der Träger der Empfindung sein kann, ohne dass der einen oder anderen Eintrag geschähe und Erstarrung erwüchse. Der dramatische Moment ist zu flüchtiger Natur, als dass er die realistische und coloristische Festigung und dazu die seelische Durchbildung ertrüge, ohne gewissermassen zum Petrefakt zu werden. Nur wenn eine entschieden ideale Behandlung die Darstellung der Wirklichkeit entrückt, oder in realistischer Auffassung ein mehr skizzenhafter Vortrag der raschen Flüchtigkeit des Momentes entspricht, ist der Höhenpunkt einer Handlung überhaupt darstellbar; in allen übrigen Fällen erscheint ein mehr zuständliches Vorher, das jedoch der Erkenntniss der weiteren Entwicklung möglichst weite Perspectiven eröffnet, der geeignetste Stoff für die geschichtliche Darstellung. Konnte daher Lessing seiner Zeit den »fruchtbaren Moment« empfehlen, so ist für die moderne Kunst die fruchtbare Entwicklungsphase, welche Denken und Empfinden Raum und Zeit lässt, der geeignetste Vorwurf.

So lag in Carl V. Uebergabe der Krone an seinen Sohn Philipp II. der Keim zu den folgenschweren Conflikten der Niederlande mit Spanien, in dem Martyrium Egmont's und Horn's der Anfang des offenen Abfalls der nordöstlichen Provinzen. Die überwiegende Passivität jeder Ceremonie und die mit derselben verbundene Repräsentation bot eine im Wesen des Stoffes liegende und somit durch sich selbst gerechtfertigte Gelegenheit zu coloristischer Prachtentfal-

tung und zwar in noch höherem Grade als in Biefve's Compromiss, da die Versammlung aus Fürsten und Würdenträgern der Kirche den Reiz reicher Mannigfaltigkeit mit sich brachte. Statt also die Wahl des Künstlers zu tadeln und daran zu rügen, dass die coloristische Bravour das einzig Werthvolle an dieser Thronentsagung*) sei, und die Handlung zurücktrete, wollen wir lieber festhalten, dass die coloristische Richtung und technische Vollendung solcher mehr passiver Gegenstände bedürfe, um sich wahrheitsgemäss und harmonisch entfalten zu können, und dass des Künstlers Erfolg ein ungleich geringerer gewesen wäre, wenn er eine in hellen Flammen auflodernde Leidenschaft mit entsprechenden Geberden gewählt hätte. Nicht als Historienmaler höheren Styls, nicht durch die Grösse der Erfindung und Composition hat der belgische Meister jenen ausserordentlichen Erfolg errungen, sondern als Maler im engeren Sinne durch das unbestreitbare Uebergewicht seiner coloristischen Vollendung und eminenten Beherrschung aller künstlerischen Mittel.

Der Triumphzug beider besprochenen Werke Biefve's und Gallait's fällt in's Jahr 1843. Zehn Jahre später machte ein weiteres Bild Gallait's »die Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Horn die letzte Ehre«, in Deutschland die Runde. Die Wirkung des ersteren hatte sich mittlerweile bereits auf tausend Paletten ergossen, und man trat dem Werke mit weniger Ueberraschung, aber mit ungeminderter Bewunderung gegenüber. Die prunkhafte coloristische Aeusserlichkeit des erstern erschien zurückgezogen vor der gesteigerten Innerlichkeit, vor dem packenden Gesammteindruck, der sich jetzt aus der dunkeln Farbestimmung, in welche der ganze Vortrag getaucht erschien, ergreifend herauslöste. Während über die coloristische Haltung und vollendete Meisterschaft nur eine Stimme herrschte, klammerte sich die Discussion fast ausschliessend an den Gegenstand. Die Gegner der ganzen Richtung sprachen von Cadavermalerei, und selbst die begeisterten Vertreter der Gallait'schen Kunst konnten über die Leichenparade nicht hinwegkommen. Man hat die Ausstellung der Leichen der beiden Grafen mit der Pariser Morgue zusammengestellt: das heisst so viel als einen verkommenen Wüstling mit einem edlen Martyrer auf eine Linie

---

*) Im Palais de Justice zu Brüssel; in verkleinerter Nachbildung im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

stellen. Ich will nicht davon sagen, dass wohl noch Niemand daran gedacht hat, Raphael zu tadeln, weil er in der Grablegung Christi einen Leichnam dargestellt; denn wir kämen in's entgegengesetzte Extrem und verglichen den Sohn Gottes mit den niederländischen Grafen; aber halten wir Martyrer gegen Martyrer, so hat noch Niemand die Leiche eines christlichen Blutzeugen in der Kunst perhorrescirt. Und besagen denn diese Leichen nichts? Sie schienen mir eindringlicher zu reden als manche pathetische Figur mit erhobenen Armen und geöffnetem Munde und ihre stummen Lippen schienen dem Volke zu verkünden, dass es zum Aeussersten gekommen und die Bedrückung nur mit der äussersten Anstrengung abgewehrt werden könnte. Moderne Kritiker haben dargelegt, welchen anderen Moment der Künstler hätte wählen sollen und empfohlen, dem Dichter (Goethe) nachzudichten. Doch was sollte Clärchen dem Volke, das der völligen Unwahrheit dieser uns so lieb gewordenen Gestalt sich bewusst und mit Fug vielmehr dessen Gemahlin Sabine von der Pfalz im Gebete für das edle Haupt dargestellt hat. Oder hätte vielleicht in einer Gedichtscene eine Rede oder in einer Abschiedsscene ein Meer von Rührung oder in dem Gang zum Schaffot eine noch ungleich grauenvollere Scene dargestellt werden sollen! Jedenfalls wäre auch der Künstler dem Momentanen eines solchen Stoffes nicht gewachsen gewesen. Hier war die Zuständlichkeit und äussere Ruhe, wie er sie nach dem oben Dargelegten brauchte, um die constanteren Empfindungen der Lebenden erfassen, mit dem bleibenden Ausdruck der Todten in Rapport setzen und seine coloristische Technik entwickeln zu können.

Auch sonst war Gallait am glücklichsten, wenn er sich an Stoffe hielt, die ein mehr zuständliches Pathos beherrschte, welchem er als länger anhaltend näher zu kommen vermochte. So in den bedeutsamen Gegenstücken Egmont am Fenster des Gefängnisses*), durch welches eben der verhängnissvolle Morgen hereindämmert und Alba am Fenster während der Hinrichtung der beiden Grafen**). Seinem Pinsel nicht minder entsprechend war das Bild »Johanna von Spanien bei der Leiche ihres Gemahls Philipp des Schönen« ***), in welchem

*) Von 1848. In der Nationalgallerie zu Berlin.

**) In der Sammlung des Grafen Redern in Berlin.

***) Im Haus im Busch bei Haag und im Palais Ducal zu Brüssel.

die wahnsinnige Liebe der Wittwe zum vollendeten Ausdrucke gekommen ist. Auch im Genre ist Gallait in den beschriebenen Fällen entschieden glücklich, wie in dem meisterhaften Bilde »Schmerzvergessen«, einer Gruppe von zwei wandernden Kindern, von welchen der Knabe der erschöpft hingesunkenen Schwester mit der Geige den Schmerz vergessen macht*). Wie wenig dagegen die Allegorie oder das Bildniss Sache des Meisters ist, hat die Wiener Ausstellung gezeigt.

Die Höhe Gallait's wurde von *Nic. de Keyser*, der sich enger an Wappers anschloss, nicht erreicht, weder in den grossen religiösen Bildern noch in seinem Hauptwerke, der sog. Sporenschlacht bei Courtrai 1302, welches mit Wappers' »letzten Augenblicken Karl I.« den Mittelpunkt des Salons 1836 bildete. Auch er hat wie Wappers seinen Ruhm nicht weiter gesteigert, wenn auch das Bild »Karl V. befreit die gefangenen Christensclaven in Tunis«, zu den bedeutenderen Werken der belgischen Schule zu zählen ist. Einerseits wusste er seine Rubensstudien nie ganz zu verbergen und anderseits verfiel er nicht selten, besonders im Genre, einer süsslichen Weichheit und coloristischen Verblasenheit.

Von der jüngeren Generation der Antwerpener Historienmalerschule ist nicht allzuviel Rühmliches zu berichten. *J. B. van Rooy*, *J. van Eycken* und *J. Stallaert* blieben bei der Richtung Navez', welche *Verschaeren* mit römischen Cinquecentostudien, *J. Portaels*, der neuestens im häuslichen Genre Erfolge errungen, *H. de Caisne* und *E. Slingeneyer* mit der Schule Delaroche's zu verbinden strebten. *E. Wauters* und *A. Markelbach* dagegen suchten einen Mittelweg zwischen der Coloristik seiner Antwerpener Schule mit der dunkelernsten Haltung der archaischen Monumentalarbeiten H. Leys'. Als bedeutendes coloristisches Talent ragt *Jar. Cermak*, Schüler Gallait's hervor, dessen »christliche Mädchen in der Herzegowina von Baschi-Bozuks für den Sklavenmarkt zu Constantinopel gefangen«**) durch Auffassung und lebensgrosse Figuren in's Gebiet der Geschichtsmalerei gehören. *Ch. Verlat*, dessen »Einnahme von Jerusalem«***) von grosser Begabung zeugt, hat indess seinen Hauptruhm im Gebiete der Thiermalerei gefunden. Den Reigen schliesst *Ferd. Pauwels*, seit 1872 wieder seiner Heimat zurückgegeben, nachdem er

*) In der Gallerie Ravené zu Berlin

**) und ***) Im Palais Ducal (des Beaux Arts) zu Brüssel.

zehn Jahre lang in Weimar für die belgische Richtung erfolgreich Propaganda gemacht.

Eine merkwürdige Erscheinung bildet *Ant. J. Wiertz*, geb. zu Dinant 1806, † zu Brüssel 1865 *). Hatten bisher die Studien der Antwerpener Akademie vorwiegend der coloristischen Seite ihrer grossen niederländischen Vorbilder gegolten, so wandte sich jetzt Wiertz auf deren Formgebung und Composition. Daraufhin widmete er in Paris und endlich in Rom auch den italienischen Meistern seine Aufmerksamkeit. 1837 in die Heimat zurückgekehrt schien er anfangs nach der Wahl seiner Gegenstände den Classicismus David's wieder erwecken zu wollen; doch wurde es bald klar, dass seine Gestalten vielmehr bei Michel-Angelo als bei den antiken Statuen der Museen anknüpften. Wie aber Tintoretto die Zeichnung Michel-Angelo's mit der Färbung Tizian's zu verbinden gestrebt, so glaubte Wiertz eine solche Verbindung des ersteren mit Rubens in Form und Colorit bewerkstelligen zu können. Der Vergleich mit Tintoretto liegt aber auch noch in anderem Sinne nahe: dieselbe Lust an knäuelartigen Verwicklungen, wie sie Tintoretto's jüngstes Gericht und andere derartige Compositionen zeigen, beherrscht auch den phantasievollen Brüsseler Meister und zwar selbst noch in höherem Grade, als einst Rubens oder Michelangelo. Dazu entspricht auch die coloristische Wirkung der grösseren Wiertz'schen Compositionen jener des genannten Venetianers, während die Formgebung weniger knöchern und trocken ist und vielmehr an das üppige Fleisch des grossen Antwerpeners erinnert.

Die chaotische Fülle und Phantasiewucherung, wie sie Wiertz eigen, tritt aber in gleicher Weise auf, mag sich der Künstler in religiösem oder profanem Gebiete bewegen. Sein Triumph Christi, Le Phare du Golgatha, oder die Höllenempörung sind so phantastisch überschwenglich, wie die Leinwand-Tempera**)-Bilder: »La puissance humaine n'a point de limites«, »der Homerische Kampf«, »die letzte Kanone« und »eine Scene der Unterwelt«, in welcher Napoleon von Weibern mit Fleisch und Blut gespeist wird. Wie jedoch der

*) Die Mehrzahl seiner Werke befindet sich noch im Atelier des Meisters, welches von der Regierung angekauft und in ein Wiertz-Museum umgewandelt worden ist.

**) Peinture mate, procédé nouveau. Memoire posthume par Ant. Wiertz Bruxelles 1867.

Künstler seiner Phantasie weit über alles Maass hinaus die Zügel schiessen liess, zeigt der Selbstmörder, welcher sich zwischen seinem guten und dem bösen Geist stehend eben eine Kugel durch den Kopf jagt; oder »Soufflet d'une dame belge« (eine nackte Frau erschiesst einen Soldaten), und »Pensées et visions d'une tête coupée«, wobei in drei Bildern geradezu die Gehirnthätigkeit eines Verbrechers unmittelbar vor, während und nach dem Executionsmoment zur bildlichen Darstellung kömmt. Die Kritik — und eine solche wird trotz Wiertz' Zweifel*) nicht ausgeschlossen werden können, verurtheilt natürlich derlei Ausgeburten einer überhitzten Einbildungskraft, die sich übrigens auch nur ein Künstler erlauben durfte, der sich sonst als Meister nach verschiedenen Richtungen hin bewährt hat. Die »h. Familie« z. B. kann als Gegenstück zum Rubensbilde zu Antwerpen, seine »Kreuzabnahme« eines Van Dyck würdig bezeichnet werden, während seine realistischen Versuche, wie das von der kreischenden Mutter den Flammen entrissene Kind, die Kindsmörderin oder der »Appel à la Bienfaisance«, eine Taglöhnersfamilie im Momente der Wegbringung des väterlichen Sarges darstellend, eine wirklich erschütternde Wahrheit, die Modellstudien endlich eine seltene Frische und Lebendigkeit des Colorits zeigen.

Während aber Wiertz seine unleugbare Genialität in phantastischen Experimenten verzettelte oder erstickte und seine eminente Begabung für monumentale und ideale Kunst nicht zur vollen Entwicklung brachte, fehlte es doch auch in Belgien so wenig wie in Frankreich an Künstlern, welche die ideale Richtung im Sinne der christlichen Tradition cultivirten. Obenan steht *G. Guffens,* geb. zu Hasselt 1823, mit seinem Genossen *J. Swerts* so unzertrennlich verbunden, dass beide Namen beinahe zur untheilbaren Künstlereinheit geworden sind. Nicht unbeeinflusst von dem coloristischen Aufschwunge ihrer Heimat enthielten sie sich gleichwohl aller realistischen Bestrebungen und blieben bei dem strengen Styl der Zeichnung und Composition der Italiener des Quatro- und Cinquecento in der Weise der deutschen Romantiker und vorab eines Cornelius. Naturgemäss war ihre Richtung dem Cultbilde und der Allegorie angemessener als die eines Wappers, und selbst monumentale Dar-

---

* „La critique en matière de peinture est-elle possible?" schrieb er unter sein im Musée Wiertz befindliches Selbstbildniss.

stellungen aus dem Mittelalter, welche der modernen Anschauung zu ferne stehen, um in die volle Realität übertragen werden zu können, entfalteten sich entsprechender in der strengen Formbestimmtheit der beiden Meister. Leider ist ihr Hauptwerk profaner Richtung, die Ausmalung der Chambre de commerce an der Börse zu Antwerpen, an welchem sie drei Jahre lang ununterbrochen geschaffen, kurz vor Vollendung der Gemälde 1858 mit dem Gebäude ein Raub der Flammen geworden; doch geben die erhaltenen Cartons von der Gediegenheit der Composition Zeugniss. Es ist den Künstlern, wie unter den deutschen Nazarenern dem ihnen in religiösen Darstellungen verwandten Düsseldorfer Deger, gelungen, bei aller Strenge und Schlichtheit doch den modernen Ansprüchen so weit gerecht zu werden, dass dem Beschauer der Eindruck einer gesuchten und bewussten Alterthümelei erspart bleibt.

Wenn sonst das Anlehnen an Vorbilder aus einer minder entwickelten Kunstperiode als manierirter Archaismus den unerquicklichen Eindruck eines Rückschrittes macht, so ist diess nicht der Fall bei der belgischen Proteusgestalt unter den Malern *Henri Leys*, geb. zu Antwerpen 1815, † 1869. Er hatte damit begonnen, sich in die Darstellungsweise Wouverman's und Rembrandt's, Terborch's, Netscher's und Ostade's so einzuleben, dass man schon 1848 sagen konnte, es steckten fünf Künstler in ihm, da es ihm leicht war, jedem der Genannten seine Eigenart in überraschender Weise abzugewinnen. Rembrandt behielt natürlich den Sieg, und eine Reihe von Genredarstellungen zeigt ein glückliches Gesammtresultat seiner Galleriestudien mit entschiedenem Uebergewicht des grossen Amsterdamer Meisters, dessen goldiger Ton vorherrscht. Drei dem historischen Genre angehörige Gemälde: »Die Wiederherstellung des kath. Cultus im Dom zu Antwerpen«, »der Trauergottesdienst für Berthall de Haze« *) und »Rubens zu einem im Garten der Armsbrustschützen ihm gegebenen Fest sich begebend« **), sind als wahre Perlen dieser Richtung zu bezeichnen. Der Anschauung huldigend, dass jeder Stoff die treue Beibehaltung der künstlerischen Erscheinung seiner Zeit erheische, musste er aber nothwendig auch noch weiter zurückgehen, sobald er Scenen aus dem Mittelalter zu seinem Gegenstande

*) Von 1845 und 1854. Beide im Palais Ducal zu Brüssel.
**) Im Museum zu Antwerpen.

erwählte; und da er bald für diese eine besondere Vorliebe gewann und sie auch in monumentaler Weise zu bethätigen Gelegenheit fand, so bildete er sich hiefür seinen eigenen Styl, der auf der Van Eyck'-schen Schule basirte, aber seine Inspiration sogar noch aus früherer Zeit durch Fresken und Miniatüren empfing. Denn ohne auf die delicate Durchführung der altflandrischen Schule einzugehen, strebte er vielmehr nach jener bestimmten biderben Formgebung im Contur, wie sie dem Mittelalter eigen ist und nach einer möglichst schlichten Anordnung und Wiedergabe des Gegenstandes, getreu der Haltung der Chroniken jener Zeit, ohne sie erst durch eine moderne Uebersetzung zu ziehen, aufzuputzen und zu verwässern. Sie muthen uns an, wie eine neue Textausgabe eines Werkes aus dem vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert, zu deren Genuss ein Heraustreten aus den modernen Anschauungen weit nothwendiger ist als zur Lektüre einer modernen Geschichtsdarstellung des Mittelalters.

In entschiedener Abneigung gegen die classicistischen und italienischen Einflüsse, welche die eigenartige Entwicklung der niederländischen Kunst unterbrach, suchte er dann nach der Form, wie sie aus der letzteren hervorgehen musste, wenn eine solche Einwirkung nicht Platz gegriffen hätte, wobei er sich freilich der Berücksichtigung der deutschen Cinquecentisten, der schwäbischen, nürnbergischen und sächsischen Schule nicht entziehen konnte. Die 1866 vollendeten Gemälde im Stadthaussaal zu Antwerpen geben davon die Lösung. »Karl V. auf die niederländischen Freiheiten den Eid leistend«, »Lanceloot von Ursele«, »die Niederlassung der Familie Pallavicini«, und »Margaretha von Parma die Schlüssel zurückgebend« zeigen einen solchen von allen romanischen Einflüssen unberührt gebliebenen Styl. Die etwas knöcherne, harte und derbe Kraft der Männer, die züchtige und von aller theatralischen Mimik freie Schönheit der Frauen und Kinder, die ernste, tiefe und markige Farbe ohne alle modernen Effekte sind, wenn auch manchmal die Absichtlichkeit hinsichtlich der Wiedergabe der nachgedunkelten Patina des Alters nicht zu verkennen ist, doch entschieden mehr als archaistische Nachahmungen alter Vorbilder. Leys hat sich bemüht mit den Augen der alten Meister zu sehen, sich aber einer äusserlichen Nachahmung ihrer Mängel und Formgebrechen enthalten. Gleich als ob er niemals die Idealgestalten der Antike und der Italiener geschaut, charakterisirt er seine Gestalten und Köpfe, als

wäre er direkt aus Quentin Metsys' Atelier entsprungen. Nur tiefer und bedeutsamer als jener und mit der entschiedensten Rücksichtslosigkeit in Betracht der Schönheit, so dass die männlichen Köpfe nicht selten bis zur Hässlichkeit individualisirt erscheinen. Dabei ist der Luftton vermieden und die Perspektive wohl nicht ohne Absicht so kümmerlich und steil, dass z. B. die stark prononcirten Kiesel des Strassenpflasters fast von oben gesehen erscheinen. Nicht minder bezeichnend für die Tendenz des Künstlers, seinem Gegenstande die Auffassung im Sinne der jeweiligen Zeit anzupassen, sind zwei Künstlergenres »Albrecht Dürer zeichnet bei seinem Aufenthalt in Antwerpen das Bildniss des Erasmus von Rotterdam« und »Franz Floris verkauft sein jüngstes Gericht« *), das erstere wie ein Dürer'scher Stich, das letztere in der gemischten Weise Floris de Vriendt's hart und rothbraun in der Farbe.

Das Leys'sche Princip hat so viel Ansprechendes und die Erscheinung seiner Werke so viel Fesselndes, dass es nicht an einer Nachfolge seiner Richtung fehlen konnte. Es war jedoch unvermeidlich, dass die Nachtreter sich auf manieristische Imitation warfen und dass Leys' derbe Charakteristik geradezu in Rohheit, absichtliche Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit ausartete. Leys erstrebte es nicht, mit seinen Werken zu täuschen und den Eindruck von Schöpfungen früherer Jahrhunderte zu machen. Ein solcher romantischer Archaismus wurde aber die Tendenz der Mehrzahl seiner Nachfolger. Eine rühmliche Ausnahme bildet *Jos. Lies*, geb. zu Antwerpen 1821, † 1865, dessen »Balduin VII. bestraft einen gewaltthätigen Edelman«, oder »der Feind naht« **), zwar die strenge Entschiedenheit ohne alle Rücksicht auf Schönheit wie sie sein Meister in derartigen Werken anstrebt, aber jene Selbstständigkeit zeigen, welche den Gedanken ganz für sich zum Ausdruck bringt, ohne die Form dafür von anderen zu entlehnen. Allzu eng schlossen sich an ihn *V. Lagye* und *Fr. Vinck* an, welche sich übrigens fast ganz auf Genredarstellungen beschränkten. Die Gebrüder *Albrecht* und *Julian de Vriendt* aber, welche gleichfalls vom Studium der alten flandrischen Meister

---

*) Das erstere von 1857 in der Nationalgallerie zu Berlin; das zweite von 1869 im Palais Prinz Oranien.

**) Das erstere im Palais Ducal zu Brüssel; das zweite im Museum zu Antwerpen.

ihren Ausgangspunkt genommen, haben neuestens alles Anlehnen an ältere Vorbilder verworfen und sich die bedenkliche Aufgabe gestellt, einen neuen von fremden Einflüssen unabhängigen Styl zu finden. Sie haben ihr Programm, das gegen Classicismus und Realismus zugleich gerichtet ist, im Journal de beaux-arts 1871 niedergelegt; es darf jedoch bezweifelt werden, dass es in ihrer Macht liegt, selbst von den dort gegebenen Grundsätzen durchschlagenden Gebrauch zu machen. Gegen die Richtigkeit derselben wird kein Bedenken erhoben werden können; denn dass die Kunst »den innigsten Einklang der Gestaltung mit der Conception« verlange und dass »die äussere Form eines Kunstwerkes die logische Consequenz der Idee, aus welcher es entsprungen ist, sein soll«, ist wohl schon seit den Tagen eines Phidias und Polygnot oberster Grundsatz gewesen. Es handelt sich aber darum, *wie* diess zu bewerkstelligen sei, und darüber vermochten die Werke der beiden Künstler, worunter die zwei auf der Wiener Ausstellung befindlichen »Jacobäa von Bayern bittet Philipp den Guten um Gnade für ihren Gemahl« und »die heilige Elisabeth von den Bewohnern Eisenachs abgewiesen« keine ganz befriedigende Vorstellung zu geben.

Es wird wohl ein vergebliches Beginnen sein, mit nationalen Programmen dem Eindringen der Richtung der Gegenwart, dem kosmopolitischen Realismus in formaler wie in coloristischer Beziehung, Widerstand zu leisten. In Belgien zumal, wo seit der Wiederbelebung der Malerei i. J. 1830 ein starker realistischer Zug durch die ganze Entwicklung ging, wäre diess selbst ohne den Vorgang Frankreichs unvermeidlich gewesen. Auch war die ganze Tradition im Gegensatze zur romanischen Idealität überwiegend realistisch, und so bewerkstelligte sich der Uebergang zum reinen Realismus leicht. Man brauchte nur die ohnediess gelockerte Anklammerung an die vlämischen Vorbilder fallen zu lassen und sich ausschliessend an die Natur zu halten, dann fand sich auch von selbst, dass die seit Wappers angestrebte Coloristik in ihrer blühenden Schönheit über die Wirklichkeit hinausging und an's Ideale streifte. Und so fand denn auch der Grundsatz des Realismus, welchen Courbet als die Negation des Ideals definirt hatte, mit Ausschluss der Farbe in allem Uebrigen einen seit den Tagen der Van Eyck wohl vorbereiteten Boden.

Als das Haupt der belgischen Realisten gilt *Charles de Groux*.

geb. 1825, † 1870. Doch ist sein Programm von dem eines Courbet nicht unwesentlich verschieden. Denn wenn dieser ganz davon absieht, mit der Nachahmung der Natur den Ausdruck von Ideen und Gedanken zu verbinden, es sei denn der Gedanke, dass jedes, auch das niedrigste Wesen seine eigene Schönheit und darum die Berechtigung zur künstlerischen Darstellung habe, so verbindet de Groux, wenn er auch in's Leben der untersten menschlichen Gesellschaft greift, damit doch die Absicht, deren Leiden, Tugenden und Laster anschaulich zu machen. Es erwächst dadurch der bleifärbigen Wirklichkeit doch eine gewisse idealistische Tendenz. So in der »Abreise des Conscribirten«, in welchem Bilde die schmutzig grauschwarze Farbe weniger der Realität als der tiefen Trauer entspricht, in welcher die Zurückgebliebenen stehen, oder in dem »Tischgebet der armen Arbeiterfamilie«, wie in der »Wallfahrt nach S. Guidon«. Ein drastischer moralischer Appel spricht sich in den beiden einen Trunkenbold darstellenden Bildern aus, von welchen das eine die Abholung des Betrunkenen durch dessen Frau*), das andere aber**) in wahrhaft erschütternder Weise die Rückführung desselben zu seiner dem Elend und Kummer erlegenen Frau darstellt. Von socialistischer Tendenz wie bei Courbet ist demnach bei de Groux nichts zu verspüren; es liegt vielmehr zumeist seinen Arbeiten ein moralischer Gedanke zu Grunde. Auch band er sich nicht bis zu dem Grade an die Wirklichkeit, dass er sich auf die Darstellung der unmittelbaren Gegenwart beschränkte. Sein »Tod Karl V« oder die »reformirte Predigt« (Fr. Junius predigt in einem Privathause während der Scheiterhaufen eines Autodafé seinen Glanz durch das Fenster wirft« ***), erreichen sogar eine Grossartigkeit, deren der reine Realismus kaum fähig sein dürfte.

In de Groux's Fussstapfen traten *Const. Meunier*, geb. 1831, durch sein »Leichenbegängniss eines Trappisten« zu frühem Ruf gelangt und auch in religiöser Kunst thätig, *V. van Hove, E. Lambrichs, L. Speeckaert, van Camp, E. Smits* u. a.

Im Ganzen folgt auch das eigentliche Genre den verschiedenen hier verzeichneten Richtungen. Dass dabei diese ineinander wirbeln

*) Wie die vorigen im Palais Ducal.

**) Eine der Zierden der Wiener Ausstellung.

***) Im Palais Ducal zu Brüssel.

und dass namentlich die Benützung der alten Vorbilder zu grosser Mannigfaltigkeit führte, liegt in der Natur der Sache und ist sowohl durch H. Leys wie auch durch französische Einflüsse befördert worden. Die Nachfolger Leys' im Genre sind bereits oben genannt worden; ebenso wurden die Meister der Gruppe Brackeleer, an welche sich etwa noch *Al. Hunin*, *J. Gairnaert* und *Fr. Verheyden* anschlossen, bereits namhaft gemacht worden. Mehre andere legten sich auf eigene Faust auf das Studium der holländischen Kleinmeister, wie *Al. van Hamme* und der fleissige *Fl. Willems*. *J. B. Madon*, der Nestor der belgischen Genremalerei, geb. 1796, bis zu den letzten Jahren die brüsseler Salons mit seinen harmlos heiteren Scenen beschickend, hat in stetem Fortschritte von Teniers aus den Weg zur Modernität und frischen Naturunmittelbarkeit gefunden. Von einer grösseren Zahl anderer tüchtiger Genremeister, welche, ohne in realistisches Extrem zu verfallen, die Natur als ihre vornehmste Lehrerin betrachteten, wie *D. Col, L. Dansaert, Th. Gerard. Fr. Musin*, *A. Robert* u. A. ragen hervor *Ad. Dillems*, geb. 1821. der seine Stoffe vorzugsweise dem Zeeland entnahm, *E. de Block*, geb. 1812, durch die Energie seiner Farbe ausgezeichnet, und *H. Bourge*, dessen »Trauerbotschaft, von zwei Fischern in's Haus der Verunglückten gebracht« *) verdientermassen Aufsehen erregt hat. *A. Hennebicq*, geb. 1836 und *Chr. Hermans*, geb. 1839, entnehmen ihre Stoffe mit Vorliebe Italien, während *C. Payen*, geb. 1821 und *J. van Severdonck*, geb. 1819, das Kriegsgenre cultivirend in dem letzten französisch-deutschen Krieg Gelegenheit zu hübscher Entfaltung ihres realistischen Talentes gefunden haben. Das Glänzendste jedoch leistet das belgische Genre im Gebiete des modernen Damenboudoirs. Hierin steht *Alfred Stevens* obenan, welcher mit dem Franzosen A. Toulmouche dieses der Kunst anscheinend so spröde Gebiet erobert hat. Teppiche, Seidenroben, türkische Shawls und Luxusgeräth spielen natürlich auch hierin eine Hauptrolle, wie in den gleichartigen Darstellungen der Rococointerieurs. *Gust. de Jonghe* wie *Franz* und *Jean Verhas* aber haben Stevens nahezu erreicht und die Salonbeliebtheit der artigen Stücke dürfte die Adepten dieser Richtung noch vermehren.

Die Bedeutung der Schule Verboeckhoven's sicherte auch dem

*) Von 1869. Palais Ducal zu Brüssel.

Thierstück nachhaltig seine Stelle. *L. Robbe, Ch. Tschaggeny, J. L. van Kuyck* und *X. de Cock* stehen auch noch auf den Schultern des Altmeisters. Dem modernen Realismus huldigen *J. Stobbaerts* und namentlich *Jos. Stevens*, dessen berühmte Scene vom Hundemarkt zu Paris (Palais Ducal) von seinem neueren, in der Wiener Ausstellung glänzenden »Hundekarren« durch packende Wahrheit und Wiedergabe der Affekte des treuen Thieres vielleicht noch übertroffen worden ist.

Wie in Frankreich so wird auch in Belgien in neuester Zeit die Bedeutung des Genre von jener der Landschaft erreicht. Zunächst war auch sie im Banne des Einflusses der grossen niederländischen Meister des 17. Jahrh. gestanden: wie denn *J. B. de Jonghe*, geb. 1785 † 1844, einen Wynants, und Andere die Ruysdael und Everdingen zum Vorbild genommen. Der Bann der so naheliegenden Einfluss übenden Meister hatte ganz daran gewöhnt, die Natur mit den Augen dieser zu sehen, statt sich ihr unmittelbar zu nahen. Wie nun der Engländer Bonington in Paris den Anstoss gegeben, den Claudismus und Poussinismus zu brechen, so waren es auch hier englische, über den Canal gekommene Werke, wie von dem alten Sell Cotmann, von Constable und dem grossen Turner, die zur Unmittelbarkeit der Naturauffassung erweckten. *Fr. Lamorinière*, geb. 1828, welcher in seinen Baumgruppen mit wahrhaft berückenden Durchsichten, Reflexen u. s. w. einen mächtigen Zauber ausübte und mit seinen phantasievollen Gebilden einen Sturm von Beifall hervorrief, aber leider in neuester Zeit starke Rückschritte gemacht; *J. Kindermans* mit seinen wunderbaren Mittel- und Hintergründen, *W. Roelofs* mit seinen düster grandiosen Gewitterhimmeln und besonders *E. K. P. Boulanger*, geb. 1837, strebten vorwiegend in stimmungsvoller Darstellung nach elementaren Effekten, nach der Wiedergabe von Jahres- und Tageszeiten wie Temperatur- und Witterungsverschiedenheiten. Leider machte sich der französische Realismus zu bald geltend, als dass sich die Durchbildung einer specifisch vlämischen Landschaftsbehandlung ermöglichen konnte, wenn auch immer ein *P. L. Kuhnen, T. Quinaux, A. de Kniff, Th. Fourmois, J. Th. Coosemans, Ch. de Beughem, E. de Schampheleer, F. Keelhoff, H. Marcette* und Andere zu anerkennenswerther Selbständigkeit gelangten.

In der Marine blieben indess die belgischen Meister, wie *L. V. A. Artan, A. Bouvier, P. J. Clays* und *A. Francia* im Ueber-

gewichte, wie auch, aus dem gleichen Grunde der reichen künstlerischen wie natürlichen Vorbilder, in der Architektur- und Prospektmalerei, worin *F. Bossuet, J. B. van Moor, L. Haghe, J. v. Luppen* u. A. Treffliches leisten.

Im Ganzen nimmt Belgien in der modernen Kunst eine Stellung ein, welche seine politische Grösse und Rolle bei weitem übertrifft. Das Land besitzt ausser den zwei wohlbesetzten und stark besuchten Akademien zu Antwerpen und Brüssel noch zehn tüchtige Kunstschulen, aus welchen mehr Künstler hervorgehen, als halb Deutschland zu liefern im Stande ist. Und nicht blos als quantitativ ist diese Ueberlegenheit zu bezeichnen. Die ausserordentliche coloristische Anlage der Niederlande, die sich nun mit diesem Jahrhundert zum drittenmale epochemachend geäussert hat, hat der belgischen Malerei eine Führerrolle zugetheilt, welche selbst der französischen den Rang streitig macht und für die neueste deutsche wie durch diese für die nordöstlich-europäische Kunst tonangebend geworden ist. Darum musste ihre Entwicklung neben der französischen hier Eingangs des vierten Buches besonders in's Auge gefasst werden, denn während die deutsche Malerei von den zwanziger bis zum Ende der vierziger Jahre ihre selbständige Entwicklung aufzuweisen hatte, steht sie von da an wie die gesammte Kunst Europa's in wenigstens technischer Abhängigkeit von dem Vorgange der beiden genannten Länder.

---

# Drittes Capitel.

## Die Malerei der Gegenwart in Düsseldorf und Berlin.

Wenn man für den Eintritt des realistisch-coloristischen Umschwunges in der deutschen Malerei ein Datum will, so kann man das Jahr 1843, in welchem die beiden im vorigen Capitel genannten Gemälde von Biefve und Gallait ihre Rundreise durch Deutschland machten, als solches bezeichnen. Es war jedoch damals weder das neue Princip zum ersten Male aufgetreten, noch vermochte es einen sofort vollständigen Erfolg zu erringen. Einerseits nemlich hatte schon einige Jahre vorher der Drang nach spezifisch malerischem Fortschritt sich in den weitesten Kreisen geltend gemacht, wie bereits 1840 gerade dem Munde des grossen Beförderers der idealen Kunst, des Königs Ludwig von Bayern, mit den Worten: »der Maler muss malen können«, das Todesurtheil der cornelianischen Richtung entfallen war, und anderseits zeigte doch noch die deutsche Kunstausstellung in München vom Jahre 1858 ein entschiedenes Uebergewicht der idealen Kunst. In Bezug auf die Keime der neuen Richtung ist sogar festzuhalten, dass, während zu München höchstens im Genre Spuren realistischer Bestrebungen bemerkbar waren, in den norddeutschen Kunststätten, vorab zu Düsseldorf Modellstudium und Coloristik seit der Uebernahme des Direktoriums der Akademie durch W. Schadow hochgehalten wurden, und dass namentlich durch Lessing und Hildebrandt in Stoffgebiet und Auffassung so viel Rücksicht auf Realität genommen ward, als sich mit der im Grunde doch

idealistischen Tendenz der Schule nur immer vertragen konnte. Deshalb ist der Uebergang in Düsseldorf und in dem von der rheinischen Akademie mehr als von der eigenen bestimmten Berlin ein längst vorbereiteter und allmäliger: die Schüler gingen eben um einen Schritt weiter als die Meister.

Die kleineren Fächer, Genre, Landschaft, Thierstück, Architekturbild und Stillleben waren, wie diess nach unserer früheren Darlegung im Wesen der neuen Richtung liegt, vorangegangen, der Historienmalerei aber durch das Porträt die Brücke geschlagen worden. Lessing namentlich hatte, seit Hildebrandt erlahmte, seinen Weg in Landschaft und Historie stetigen Schrittes fortgesetzt und sich dadurch ebenso an die Spitze der neuen Richtung gestellt, wie er lange vorher als der Vermittler derselben an der Schwelle gestanden war. Wenn er aber im Historienbilde die Höhe nicht erreichte, welche er in der historisch staffirten oder reinen Landschaft erlangt hat, so lag diess zum grossen Theile in der Unzugänglichkeit der Historie für die neue Richtung. Es tritt überhaupt das Geschichtsbild sowohl religiöser als profaner Gattung entschieden zurück und der bedeutenderen Namen seiner Vertreter werden von nun an ungleich weniger, als sie in der vorigen Epoche gewesen waren.

Einer der talentvollsten Schüler Lessing's (seit 1841), der Amerikaner *Eman. Leutze,* hatte nach einigen anderen noch seiner Schule getreuen Werken (vgl. S. 392) in seinem grossen Bilde »Washington's Uebergang über den Delaware 1776« in der Berliner Ausstellung 1852 die neue Richtung zum ersten Male vollkommen bethätigt. Es konnte nur beklagt werden, dass der bedeutende Künstler, welcher durch »Carl II. von England letzte Soirée« und »Anna Boleyn überredet Heinrich VIII., den Cardinal Wolsey zu verabschieden« *) auch auf der Münchener Ausstellung 1858 Aufsehen machte, nach einigen Jahren wieder in seine Heimat zurückging und dort, mit der Ausmalung des Capitols zu Washington beschäftigt, schon 1868 starb. Gleichzeitig mit ihm hatte *Jul. Schrader*, geb. zu Berlin 1817, den Einfluss seines Lehrers Th. Hildebrandt abgestreift und in seiner »Uebergabe von Calais an Eduard III. von

*) Das erstere im Besitz des Kaufmanns R. Jung in Paris, das letztere in dem des Baron Stein zu Cöln.

England 1347« *) die erste bedeutende Probe seiner Emancipation gegeben. Die Berufung nach Berlin und die Beschäftigung bei der Ausmalung der Schlosskapelle und des Neuen Museums**) konnte an der eingeschlagenen Richtung nichts mehr ändern und die zwei bedeutenden Werke: »Abschied des Königs Karl I. von England von seinen Kindern« und »Esther und Ahasverus« ***) zeigen den Künstler als tüchtigen, wenn auch nicht ganz originalen Coloristen, da das erstere Bild den Einfluss van Dyck's, das letztere den der späteren Venetianer unverkennbar verräth. Sein etwas unruhiges schillerndes Colorit wie die Keckheit seines Auftrages mildert sich in späteren Arbeiten und macht einer mehr einheitlichen Gesammtstimmung Platz, wie »Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand 1558« †) »Oldenbarneveldt vor seiner Hinrichtung Abschied von seiner Familie nehmend« und »Shakespeare als Wildfrevler vor dem Friedensrichter« ††) zeigen, doch hielt namentlich das letztere durch schwache dramatische Durchführung den Vergleich mit den trefflichen Porträts nicht aus, welche mit demselben zur Wiener Ausstellung 1873 gelangt waren. Ebenfalls vom Bildniss ausgehend hatte *Jul. Röting*, geb. zu Dresden 1822, nicht blos darin es zu grosser Meisterschaft gebracht, sondern auch den Weg zur Historienmalerei gefunden. Er ist sogar als einer der besten modernen Meister der religiösen Kunst zu betrachten, in welchem Gebiete seine »Grablegung Christi« in den Ausstellungen zu Berlin, Cöln und Paris durch tiefe Empfindung und gediegene Composition wie durch die glänzende Technik besonders im Helldunkel verdientes Aufsehen gemacht, und *O. Mengelberg* entschieden übertroffen hat. *Fried. Martersteig* aus Weimar, geb. 1812, vermochte selbst durch Studien in Paris die Sohn'sche Schule nicht ganz zu überwinden, namentlich aber das Uebergewicht der »Pose« nicht zu beseitigen. In demselben Falle waren die ihre Gegenstände meist dem Mittelalter entnehmenden Künstler *Ad. Schmitz*, der Maler des Gürzenich in Cöln, der sorgfältige *Aug. Siegert* aus Neuwied, geb. 1820 und der in Antwerpen und Paris sich vervollkommnende *C. Bewer*,

---

*) 1847 in Rom gemalt, im Besitz des Vereins der Kunstfreunde zu Berlin.

**) Kuppelgemälde: Einweihung der Sophienkirche zu Constantinopel.

***) Von 1855 und 1856. Beide in der Nationalgallerie zu Berlin.

†) Im Besitz des Herrn O. Mühlberg in Berlin.

††) Eigenthum der Staatsgallerie zu Stuttgart.

geb. zu Aachen 1820, so lange sie sich an die Historie hielten. Von den jüngeren Historienmalern Düsseldorfs aber haben sich *Alb. Baur* und *M. v. Beckerrath* wenigstens durch je ein bedeutenderes Werk einen Namen gemacht, so der erstere, nun in Weimar wirkend, durch sein stimmungsvolles Bild »die Bestattung einer christlichen Arenamartyrerin« *), der zweite durch das an Rethel gemahnende »Begräbniss Alarich's im Bett des Busento« **).

Während aber einerseits die Bendemann'sche Weise durch *P. Jansen*, welchem das Glück einen monumentalen Auftrag im Rathhause zu Bremen verschaffte, dessen *O. Knille* in Hannover nach dem hiefür geschaffenen Carton mindestens ebenso würdig gewesen wäre, sich fortsetzte, hat der Leys'sche Archaismus seinen Weg auch nach Düsseldorf und in der Person des Russen *Ed. von Gebhardt* einen tüchtigen Vertreter gefunden. Seine religiösen Darstellungen, wie »Abendmahl«, »Erweckung der Tochter des Jairus«, »Kreuzabnahme«, »An's Kreuz mit ihm« u. s. w. verbinden das Studium der altdeutschen Meister und spanischen Naturalisten mit rücksichtsloser Naturwahrheit, wobei auf Farbenschönheit ganz verzichtet ist.

Eines besonderen Erfolges erfreute sich Düsseldorf im kriegerischen Geschichtsbild und Genre. Obenan steht hierin *W. Camphausen*, geb. 1818 zu Düsseldorf. Er hatte von Lessing angeregt seine Stoffe zunächst dem dreissigjährigen Kriege und später der gleichzeitigen englischen Revolution entnommen und dabei sich der seiner Schule eigenen Glätte und vollendeten Durchführung befleissigt. Allein seine Sicherheit namentlich in der Pferdedarstellung, dazu Leutze's Einfluss liessen ihn von diesem kriegsgeschichtlichen Genre abstehen, um in lebensgrossen Reiterbildern aus der preussischen Geschichte seinem Drang zu markiger Breite der Pinselführung genügen und vorzugsweise seine Bravour in der Darstellung scharf ansprengender Pferde, die er meisterhaft en face zu zeichnen vermochte, im Grossen zeigen zu können. Auch der Eindruck seiner Helden ist immer ein bedeutender, wenn gleich Camphausen die Bezeichnung als Düsseldorfer H. Vernet wegen der Monotonie seiner Werke nicht ganz verdient. Es fallen auch diese Arbeiten, selbst wenn die königlichen Hauptgestalten, Friedrich der Grosse, der grosse Churfürst, Kaiser Wilhelm,

*) In der städtischen Gemäldegallerie zu Düsseldorf.

**) In der Schulte'schen Kunsthandlung zu Düsseldorf.

der Kronprinz u. s. w. mit militärischem Gefolge dargestellt werden, als Reiterbildnisse nicht in das Gebiet der Geschichtsmalerei. Selbst in Darstellungen, wie »der Kronprinz erhält am Abend von Königsgrätz den Orden pour le mérite« oder »die Begrüssung des Kronprinzen und Prinzen Friedrich Karl bei Chlum« überwiegt das Bildniss. Kriegsdarstellungen aus der Gegenwart gelingen ihm jedoch entschieden besser als solche aus der Vergangenheit, wie diess, der verunglückten »Schlacht bei Ascalon« aus seiner früheren Zeit nicht zu gedenken, die keineswegs gelungenen Scenen aus der Zeit des Grossen Friedrich, der »Siegesgesang nach der Schlacht bei Leuthen«, die »Parade Friedrich des Grossen« und »Friedrich der Grosse an der Leiche Schwerin's in der Kirche des Margarethenklosters bei Prag«, zeigen, in welchem letzteren Bilde übrigens die Interieurbeleuchtung den kräftigen satten Ton seiner Bildnisse nicht zuliess; doch ist auch unter den nicht der Gegenwart entnommenen Kriegsscenen »Blücher's Uebergang über den Rhein bei Caub« immerhin als ein treffliches Werk zu bezeichnen. Camphausen hat übrigens den Anstoss zur Cultivirung des modernen Kriegsbildes in Düsseldorf gegeben, das seitdem durch *Ch. Sell, E. Hünten, A. Northen* und *Gg. Bleibtreu*, der letztere jetzt nach Berlin übergesiedelt, vorzüglich vertreten ist. Die Genannten, welche sich beinahe ausschliessend der Darstellung der letzten Kriege, des dänischen, preussisch-österreichischen und des deutsch-französischen gewidmet, auch durch Studien auf den Kriegsschauplätzen selbst reichlich Gelegenheit zur Entwicklung ihrer erfreulichen Begabung und zu eigener Anschauung gefunden haben, sahen sich dadurch doppelt auf realistische Auffassung hingewiesen.

In Berlin sind in der Historienmalerei nächst Schrader, der unter den Düsseldorfern bereits genannt worden ist, besonders *Gustav Richter* und *Ad. Menzel* hervorzuheben. Der erstere, vom Bildniss ausgehend, in welchem Fache er auch durch das Porträt seiner Schwester rasch zu ausserordentlichem Rufe gelangte, hatte in einer »Erweckung von Jairi Töchterlein« den Principien der Düsseldorfer Schule mit mehr Modell- und Farbenrealität als selbst Lessing gehuldigt, aber dann in der Weise der Franzosen durch Studien im Orient seine Coloristik noch weiter entfaltet. Auch in Constantinopel und Aegypten ging er besonders Porträts oder bildnissartigen Einzelfiguren nach, deren Durchführung seinem nicht geringen Schönheitssinne einen in Deutschland neuen Schauplatz bereitete. Um-

fänglichere Schöpfungen gelangen ihm weniger, wie die von König Max II. von Bayern bestellte Darstellung des »Baues der Pyramiden« *), wobei die Localtöne zu wenig zu einheitlicher Gesammtwirkung verbunden und die Composition allzusehr aus Modellfiguren zusammengesetzt und im Einzelnen posirt erscheint. Als weit bedeutender muss *Ad. F. E. Menzel,* geb. zu Breslau 1815, bezeichnet werden, welcher frühzeitig französischen Vorbildern nachstrebend mit kleinem Genre, Arabesken, Vignetten u. s. w. begann, bis ihn die Herstellung der Illustrationen zu Kugler's Friedrich dem Grossen auf die Geschichte der Zeit dieses Königs wies. Der Ueberfall von Hochkirch, der Besuch Friedrich Wilhelm I. in einer Dorfschule u. a. m. zeigten, wie gründlich sich der Meister in die Gesammterscheinung gefunden, während er in seinem Colorit nach jener etwas krausen Bewegtheit und Lebenswahrheit suchte, in welcher er freilich lange den rechten Punkt nicht zu finden vermochte. Auch sein »Diner Friedrich des Grossen in Sanssouci« **) erscheint bei fesselnder Wahrheit der Figuren des Interieurs und übrigen Beiwerks noch etwas ziegelig, aquarellartig und ungleich durchgeführt, und die »Krönung des Königs Wilhelm I. in Königsberg (1862)« ***) als ein trockenes Ceremoniebild mit hartem, durch die gebotenen Staatsgewänder unerfreulichem Colorit. Dagegen haben neuerlich kleinere skizzenartige Werke des Meisters, mit denen er sich in einer neuen lediglich in Farben wirkenden Technik versuchte, wie das »Missionsfest bei Bad Kösen« und namentlich der fesselnde »Wochentag in Paris« durch die auf alle Zeichnung verzichtende und rein coloristische Meisterschaft einen wahrhaft zauberhaften Eindruck hervorgebracht und sich in die erste Linie aller in Wien versammelten Werke gestellt.

Selbstverständlich ist ein Schüler-Anschluss an Menzel weniger möglich als an Richter oder Schrader, zwischen welchen die neue Berliner Historienmalerei zu schwanken scheint. Freilich spielten dabei spezielle französische oder belgische Einflüsse herein, deren Art dann den einzelnen Künstlern ihr individuelles Gepräge verlieh. So war es längere Schulung in Paris, welche *R. Henneberg* sehr zu

*) Im k. Maximilianeum zu München.

**) Eigenthum des Vereins der Kunstfreunde in Berlin.

***) Im k. Schloss zu Berlin.

statten kam, obwohl nicht geleugnet werden kann, dass seine Vorzüge nicht blos technischer Natur seien, da sein »wilder Jäger«, und wohl noch in weit höherem Grade seine schöne »Jagd nach dem Glücke« *) eine vorzügliche technische Durchbildung mit poesievoller Auffassung und mit jenem Maasshalten der realistischen Mittel verbunden zeigen, wie es idealen Darstellungen unentbehrlich ist. Auch *Bernh. Plockhorst*, geb. zu Braunschweig 1825, hatte seine Ausbildung 1853 in Paris gesucht, und verdankte sein wirksames Relief und die Tiefe und Kraft seiner Farben der Schule Delaroche's, von welcher seine »vom Grabe Christi rückkehrende Maria« und »der Kampf des Erzengels Michael und des Satans um die Leiche Mosis« **) rühmlich Zeugniss ablegen. Jedenfalls hat auch er wie *L. Burger* in der Vermittlung des Idealen mit dem Realen nach dem Vorgang des grossen französischen Meisters einen naturgemässeren Weg für die moderne Darstellung religiöser Stoffe gefunden, als *G. K. Pfannschmidt* mit seinem modernen Byzantinismus. In gleicher Weise huldigte *Anton v. Werner*, ein Schüler Schrödter's und Lessing's in Carlsruhe, welcher sich in Berlin mit seinem »Luther bei dem Legaten Cajetan« eingeführt hatte, in seinen Historienbildern, wie »Verkündigung des Todesurtheils an Conradin« oder »Raub Heinrichs IV. durch Hanno von Cöln« französischen Einflüssen und vorab jenem Delacroix', hat aber immerhin in seinen Illustrationen, vornehmlich zu Scheffel's Frau Aventure und zu den Rodensteinliedern noch Höheres geleistet. Ein abschliessendes Urtheil über den hochbegabten Künstler ist übrigens zur Zeit unmöglich. Anderseits holen sich vielmehr bei den Belgiern Rath *O.* und *Aug. v. Heyden*, von welchen der erstere im Bildniss und Kriegsbild, der letztere im idealen Geschichtsbild hervorragendes geleistet hat. Ausschliessender noch wie letzterer, aber in etwas trockener und prosaischer Weise wandte sich *Gust. Spangenberg* dem Reformationsbild zu. Unberechenbar in ihren Stoffen erscheinen *H. v. Blomberg*, *A. Treidler* und *P. Kiessling*, die romantische, cinquecentistische und moderne Vorwürfe ihrem geschickten Pinsel unterwerfen, neben welchen noch *O. Brausewetter*, *E. Teschendorf* und *H. Schweder*, einer der besten Schüler Schrader's genannt werden müssen. Im Schlachtenbild sowohl historischer

*) In der Nationalgallerie zu Berlin.

**) Im R. W. Museum zu Cöln.

als genrehafter Art stellt sich *Fr. Kaiser* neben den von Düsseldorf gekommenen *Bleibtreu.*

Trotz Delaroche und Gallait, trotz ereignissreicher Zeitgeschichte und grosser weltgeschichtlicher Thaten, die zu verherrlichen standen, brachte es jedoch keiner der genannten Künstler, wenn er nicht selbst die Historie verliess, zu so entschiedener Bedeutung, wie sie einige Meister des Genre und der Landschaft erlangt haben. Die beiden Düsseldorfer Genremeister Knaus und Vautier sind durch ihre Schöpfungen sogar zu einer Popularität gekommen, welche sie unmittelbar neben die holländischen Kleinmeister stellt. *Lud. Knaus*, geb. 1829 zu Wiesbaden, hatte sich von vorneherein dem kleinbürgerlichen und bäuerlichen Genre gewidmet und sich rasch aus den Holländern und modernen Franzosen seinen eigenen Styl herausgebildet, der durch eine überaus feine und ohne drastische Effekte wirksame lucide Färbung sogleich die Aufmerksamkeit der Kunstgenossen auf ihn lenkte. Später lange Jahre in Paris selbst arbeitend, wo er nicht minder geschätzt ward als in Deutschland, nahm er an der ganzen Entwicklung der französischen Kunst bis 1866 den lebhaftesten Antheil, obwohl er bei seiner eigenen Art blieb und sich höchstens durch Rococostudien sichtbar beeinflussen liess. Namentlich verzichtete er nie auf die inhaltliche Bedeutung, deren Werthschätzung die coloristischen wie realistischen Fortschritte Frankreichs fast auf Nichts herabgedrückt hatten. Sinnige Gemüthlichkeit zeichnete alle seine Werke aus, und die meist harmlosen Scenen übten in der Regel keine geringere Anziehungskraft als die vollendete technische Behandlung. Besonders erweckten die Darstellungen aus dem Kinderleben, wie »die Kinderprügelei«, »das die Puppe liebkosende Mädchen«, »der Katzentisch«, das »blumenpflückende Kind« *), »Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen« **), »In tausend Aengsten (Kind mit Gänsen)« u. s. w., das stoffliche wie das künstlerische Interesse in seltener Weise. Gewöhnlich herrscht auch ein feiner Humor in anderen Gebieten, welche seit seinem ersten Bild »Sanct Märten« (düsseldorfische Kinderbelustigung am Martinsabend) bis zur Gegenwart eine Unzahl von Erscheinungen des täglichen

*) In der Gallerie Ravené zu Berlin.
**) In der Berliner Nationalgallerie.

Lebens vom Dorfschmied bis zur Grisette umfassen. Doch ist seine Meisterschaft auch in ernsten Darstellungen, wie »die Spieler«, »das Leichenbegängniss« u. s. w. nicht geringer. Nur scheint der Künstler in den letzten Jahren mit der Farbe, als einem ihm vollkommen vertrauten Elemente gewissermassen zu spielen, was dem Ganzen oft einen etwas verstreuten und unruhigen Eindruck giebt.

Energischer in Zeichnung und Colorit und seine Inspirationen vielmehr von der Schelde als von der Seine empfangend erscheint *Benj. Vautier*, geb. 1829 zu Morges am Genfersee und 1850 nach Düsseldorf gelangt, wo er von Jordan gebildet worden. Die damals empfangenen belgischen Eindrücke liessen sich auch durch seinen Studienaufenthalt in Paris nicht wieder verdrängen. Vautier weiss mit einer höchst gediegenen, nur manchmal etwas zu schweren und dunklen Coloristik anziehende Formschönheit und sympathischen Ausdruck zu verbinden, neigt aber noch mehr als Knaus zum idealistischen Genre. Eine Reihe von Bildern, wie »In der Kirche«, »Sonntag Nachmittag«, »Erster Tanzunterricht in einem Schwarzwälder Dorfe« *), »Jung und Alt«, »die Schwestern« und der unter den modernen Genrewerken nahezu unvergleichbare »Leichenschmaus« **), geben eine solche Fülle von zum Theil mehr als ländlicher weiblicher Schönheit, Anmuth und Empfindung, dass trotz der meisterhaften Durchführung das ideale Uebergewicht keinen Augenblick in Frage gezogen werden kann. Das humoristische Element tritt dabei nicht so stark in den Vordergrund wie bei Knaus, häufiger ein ernstes und gelegentlich wie im »Bauer und Mäkler« sogar an's Tendenziöse streifendes Motiv. Denn selbst in Scenen, welche zu Witz und Satyre reichliche Gelegenheit gaben, wie im »Toast auf das Brautpaar«, »Zweckessen«, »Bauer beim Advokaten« u. s. w. überwiegt die treue Sachlichkeit der Auffassung und das Bestreben die Erscheinung seiner Gestalten in Jugend wie in Alter zu einer gewissen Idealität zu steigern. Darin aber, dass diess geschehen konnte, ohne dem der Situation entsprechenden Ausdruck wehe zu thun, liegt die Stärke des Künstlers, welche z. B. die Trauer der Wittwe beim Leichenschmause oder die Besorgniss der jugendlichen Mutter im Bauer und Mäkler zu rührender Schönheit zu entwickeln vermochte.

---

*) In der Nationalgallerie zu Berlin.

**) Im Wallraf' Richartz'schen Museum zu Cöln.

Die beiden Meister wurden freilich von der grossen Zahl der übrigen Düsseldorfer Genremaler nicht erreicht. Doch war *Hub. Salentin,* geb. 1822 zu Zülpich, vielleicht nur durch den an Q. Metsys gemahnenden Umstand, dass er 14 Jahre lang als Schmied den Hammer schwang, verhindert, eine ähnliche Höhe zu erreichen, welcher er von 1850 an unter C. Sohn's und Tidemand's Leitung rasch zustrebte. Seine Wallfahrer an einer Heilquelle und Wallfahrer an einer Waldkapelle*) sind von bezaubernder Empfindung und sonniger Farbenfrische, und auch sonst sind besonders seine auf Gottesdienst bezüglichen Scenen von anmuthvollstem Reiz. Auch Carl Sohn's Neffe, *W. Sohn*, geb. 1830 zu Düsseldorf, zeigt an seiner schönen »Consultation bei einem Rechtsanwalt« **) in der reizenden Verschämtheit der Tochter der rathholenden Dame eine Tiefe, wie sie einem Terborch nie gelungen; doch auch in der Mutter wie in dem Advokaten die noch unausgeglichenen Gegensätze von Hals- und Rubens-Studien und unmittelbarem Realismus. An Jordan lehnt sich *F. Hiddemann*, der durch seinen »Schiffbau im Kleinen« ***), durch die »Preussischen Werber zur Zeit Friedrich des Grossen« †), wie durch die Stiche nach seinem »Quartett« und »aus alter Zeit« ††) bekannt geworden, während *F. Ingenmey* durch Stoffgebiet und Behandlung an Vautier, *C. S. Litschauer* († 1871) und *C. Lasch,* dessen »Heimkehr von der Kirmes«, »des alten Lehrers Geburtstag« und »Verhaftung eines Schmieds« alle Anerkennung verdienen, an Knaus gemahnt. *B. Nordenberg* und *E. Volkers* bewegen sich in provinziellen Schranken, der erstere als Schüler Tidemand's im Gebiete des skandinavischen Volkslebens, der letztere in Darstellungen aus Rumänien. Breite realistische Kühnheit bei grauer Farbe zeigen *A. Nikutowki's* meist kriegerische Pferdescenen. Zwei andere Künstler, welche schon die höchsten Erwartungen erweckt hatten, sind der Kunst zu früh entrissen worden, nemlich *L. Kachel,* geb. 1830, † 1858, dessen empfindungsvolle »Minne« †††) durch den Stich unge-

*) Das erstere Bild im R. W. Museum zu Cöln; das letztere in der Nationalgallerie zu Berlin.

**) Von 1866. Im städtischen Museum zu Leipzig.

***) Im Schlosse Babelsberg bei Potsdam.

†) In der Nationalgallerie zu Berlin.

††) Gestochen von Trossin und von Dinger.

†††) In der Kunsthalle zu Carlsruhe.

mein populär geworden, schon in seinem 28. Jahre, und *C. d'Unker Lützow*, Hofmaler des Königs von Schweden mit kaum 37 Jahren (1866). Nennenswerth sind sonst noch *F. Beinke*, *C. Böker*, *E. Bosch*, *F. Boser*, *A. Büttler*, *M. Bykowsky*, *H. Crola*, *R. Dahlen*, *O. Erdmann*, *H. Ewers*, *Ernestine Friedrichsen*, *J. Geertz*, *Carl Hoff*, *P. Kiederich*, *A. Kindler*, *L. Kolitz*, *H. Plathner*, *J. Scheurenberg*, *C. Sachs*, *Th. Schütz*, *W. Simmler*, *H. Sondermann*, *E. Stammel*, *G. Stever*, *L. Toussaint*. *C. M. Webb*. —

Auch in Berlin war der Uebergang zur neuen Richtung durch Meyer von Bremen und die Gebrüder Ed. und Wilh. Alex. Meyerheim trefflich vorbereitet, durch letztere umsomehr, als Eduard's Söhne, *Franz* und *Paul*, in die Fussstapfen des Vaters tretend, gleiches Talent mit entschiedenem Anschluss an die neuen Bestrebungen verbanden, wobei *Franz Meyerheim's* Familienscenen an Liebenswürdigkeit jene des Vaters und Meyer's von Bremen erreichten, während *Paul* durch sein Affengericht und Affenbankett, seine Thierfabeln, Märchen und anderes Thiergenre, worunter »die Menagerie« in Paris mit der goldenen Medaille prämiirt ward, sich sein eigenes Gebiet schuf und mit hinreissender Komik zu würzen verstand. Auch der schon (S. 435) erwähnte *C. Becker* hatte den Weg von seinen idealistischen Anfängen zur coloristischen Behandlungsweise der Gegenwart gefunden und seit seinem vielbewunderten »Besuch Carl V. bei Fugger« *) namentlich in seiner Schachparthie aus Götz von Berlichingen und in »Albrecht Dürer zu Venedig« das historische Genre mit blühendem Colorit in der Weise der Belgier gepflegt: im Porträt aber, wie die Gallerie Ravené in Berlin zeigt, in Farbeneffekten manchmal zu weit gegriffen. Nächst diesen steht obenan *Fr. Kraus*, durch seine reizvollen modernen Scenen nicht minder beliebt als durch Darstellungen aus der Rococozeit und dem 17. Jahrhundert und sich mit beiden ebenbürtig neben die Meyer und Meyerheim stellend, selbst aber wenigstens im Salonfach von seiner Schülerin *Emma Schoultz* erreicht. *Fr. Werner* aber ist nicht mit Unrecht der Berliner Meissonnier genannt worden, wenn es ihm auch, gewissermassen als einer Verfeinerung Menzels, an der Originalität seines französischen Vorbildes gebricht.

Eine der bedeutendsten Kräfte des modernen Berliner Genre,

*) In der Nationalgallerie zu Berlin.

*W. Riefstahl,* hat Berlin 1869 verlassen, um eine Lehrstelle in Carlsruhe anzunehmen. Ländliche Scenen zumeist aus dem Passeyrthal und Schwarzwald von empfindungsvollem und elegischem Inhalt boten ihm Gelegenheit, seine ungewöhnliche Begabung für coloristische Stimmung bezaubernd zu entfalten. Hatte schon seine Prozession, der Brautzug und die Feldandacht im Passeyr*) die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt, so gehörte sein »Allerseelentag bei Bregenz« durch das trübe mit dem Gegenstande ungemein harmonische Düster der Gesammthaltung zu den anziehendsten Werken mehrer Ausstellungen, und auch die vor einer Kirche am Säntishochthale einen Leichenzug erwartende Trauerversammlung steht hinter jenem Werke kaum zurück. Ob übrigens der Künstler dieses als seine Domäne zu betrachtende Gebiet verlassend mit fernerliegenden Stoffen wie »vor dem Pantheon« gleiche Wirkung zu erzielen vermag, ist abzuwarten.

Ganz in französische Schule begaben sich mit gutem Erfolg *A. Jebens* und *O. Weber*, der deutsche Couture, während auch sonst die Ausstellungseinflüsse wirkten und z. B. *A. Jernberg* die Vorliebe für die schmutzige Farbe und die forcirte Unschönheit der französischen Realisten fassen liessen. Auch geschah es wohl nicht ohne französischen Einfluss, dass sich *W. Gentz* ganz auf den Orient warf und mit grosser Meisterschaft sich fast ausschliessend in ägyptischen Scenen bewegte. Anderseits weist es auf Stevens und dessen belgische Genossen hin, wenn sich u. a. *J. P. Grün* den eleganten Salon als Lieblingsgebiet erkor.

Die Einflüsse von beiden Seiten verrathen auch alle übrigen Vertreter des Berliner Genre, worunter *W. Amberg*, *Q. Becker*, *A. Borckmann*, *O. Brausewetter*, *C. Cretius*, *E. Döpler*, *J. Giertz*, *L. Güterbock*, *Graf F. Harrach*, *J. Lulwés*, *L. Paul*, *F. Paulsen*, *O. Wisnieski*. die Damen *Ul. Laar*, *Cl. Önicke* und die Pastelmalerin *Ant. Volkmar* zu nennen sind.

Die meisten der genannten Historien- und Genremaler Berlin's cultivirten auch in grösserem oder geringerem Umfange das an der Spree von jeher besonders gesuchte Porträt, in welchem G. Richter, O. Heiden, Jebens, Plockhorst u. a. sogar das Schwergewicht ihrer Thätigkeit fanden. Mit noch mehr Ausschliesslichkeit wandten sich

*) In der Berliner Nationalgallerie.

dem Bildniss zu *Oscar* und *Adalb. Begas*, die beiden Maler unter den begabten Söhnen des früher besprochenen Carl Begas, beide besonders glücklich im Damenbildniss, ferner *Carl Biermann, P. Bülow*, der im Reiterbildniss gewandte *C. Freiberg*, *G. Gräf*, *A. Grell*, *A. Hähnisch*, in seiner Buntstifttechnik einzig und gesucht, *Lauchert*, mehr als pikant durch kokette Unnatur, *E. Radtke* u. A.

Auch die Landschaft hatte in Düsseldorf seit Langem hervorragende Vermittler, welche den Eintritt der realistisch-coloristischen Periode vorbereiteten, und zwar gerade in den beiden älteren Hauptvertretern des Faches, in dem classischen Idealisten Schirmer, welcher die Farbe, und in dem Romantiker Lessing, der die formale Realität der Erscheinung über die sonstige Uebung hinaus gesteigert hatte. Es war daher auch in diesem Gebiete kein Bruch mit der Tradition nöthig, sondern nur noch das weitere Abstreifen der romantischen Idealität, worauf die ganze Entwicklung namentlich Lessing's hingewiesen hatte. Nur bedurfte es einer frischen Kraft, um an der Stelle einzusetzen, bis zu welcher Lessing diess Kunstgebiet geführt hatte, und eine solche war in dem für Deutschland wohl bedeutendsten Talente der modernsten Landschaft, in *Andreas Achenbach* herangereift.

Geboren 1815 zu Cassel gehört er schon in seinen Anfängen in Schirmer's Schule, nur mehr der Zeit nach noch in die vorige Periode; denn schon seine ersteren, der Umgegend Düsseldorfs, den Rheinniederungen wie den Berglanden der Ahr, Eifel und des Hundsrück entnommenen Landschaften zeigten statt des romantischen Typus der Arbeiten seiner Zeitgenossen eine Naturtreue und Lebendigkeit, welche in Form und Farbe nicht blos den genialen Künstler, sondern auch eine neue Kunstauffassung ankündigten. Doch trieb es ihn bald hinaus aus der Enge der rheinischen Kunststadt, die in unmittelbarer Umgebung an bedeutenden landschaftlichen Motiven arm, ihm, der grossartiger Vorwürfe bedurfte, um die Grossartigkeit seiner Auffassung und Idee entfalten zu können, am wenigsten genügen konnte. Vor Allem zog es ihn an das Meer, mit welchem er sich an den niederländischen, englischen und skandinavischen Küsten vertraut machte. Da gingen überdiess weder die holländischen Marinemaler, noch die landschaftlichen Lichteffect-Coloristen, wie Jan van der Meer von Delft, spurlos an ihm vorüber, und be-

sonders die meisterhafte Behandlung der Lüfte bei den niederländischen Landschaften lehrten ihn die grossartigen atmosphärischen Erscheinungen an den Küsten gründlicher erfassen, als diess seit mehr als einem Jahrhundert gelungen war. Doch weit entfernt, ihn in den immer misslichen Kreislauf der Nachahmung zu ziehen, waren die herrlichen Vorbilder für ihn mehr Sporn als Geleise und thaten seiner Originalität keinen Abbruch. Dünen, Schifferdörfer am Strand, Rheden u. dgl., Felsenparthien mit emporgeschleuderter Brandung, ja selbst der offene stürmische Ocean mit Schiffen in gefahrvollen Lagen, wie der »Präsident«, der im Polareis zu Grunde gegangen sein soll *), werden seitdem seine liebsten Darstellungsobjekte. Man braucht nicht den gewaltigen Mann vor einer seiner derartigen Skizzen sprechen gehört und gesehen zu haben, um zu verstehen, wie sehr er sich die gigantischen Scenen aus der Seele geschrieben und mit welcher Lust und Begeisterung er an der bewegten See arbeitete und aus einem Chaos, mit welchem er leidenschaftlich begann, in's Klare brachte. Da ist nichts von barer Geschicklichkeit und von Virtuosenthum, keine Spur von Mache. Alles Erguss von kühnster Einbildungskraft, die sich im Schauen gesättigt und eine Fülle von Erfahrung und Studien hinter sich hat. — Vom Lande behagte ihm wohl am meisten die wilde Natur an den norwegischen Fiorden, wobei er nur dann auf den Blick in das weite Meer oder in dessen Buchten verzichtete, wenn rauschende Katarakten der skandinavischen Ströme ihn für das Brausen der Brandung entschädigten. Wilde Formationen in der Düsterheit des nordischen Lichtes, zerrissene Wolken in magischen Licht- und Schatteneffekten finden sich fast überall.

Da bereiste er Italien. Nicht sofort wusste er das Land des Classicismus und der Idealität zu bewältigen und seine ersten Schöpfungen sind befangen und unsicher; aber nach zwei Jahren zurückgekehrt, entwickelte seine unerschöpfliche Phantasie aus seinen Studienblättern nicht minder Herrliches wie aus den Erinnerungen aus dem hohen Norden. Seitdem beherrscht er gewissermassen schrankenlos das Reich der Landschaft, indem er Strandbilder, Marine in Windstille und Sturm, westphälische oder holländische Ebenen, skandinavische Gebirge, Mondeffekte, sicilische Binnenansichten, ita-

*) Im Museum zu Carlsruhe.

lienische Küstenbilder und selbst Interieurs, z. B. einen Gottesdienst am Hochaltar wie in einer Synagoge — hundert Bilder in einem Jahrzehent — mit einander wechseln liess und dazu selbst radirte und sogar zu seiner Erholung karrikirte, wie er auch das Figürliche in seinen Staffagen meisterhaft zu behandeln wusste. Die Breite und Kühnheit seines Vortrags, die doch niemals den Eindruck des Skizzenhaften macht, die wunderbare Sicherheit der Lichtführung wie aller Effekte, die Treue seiner Naturerinnerung sind bezaubernd, und alle diese Eigenschaften trotz der riesenhaften Productivität ohne Manierirtheit und in steter Steigerung, so dass man stets seine neuesten Werke, wie neuerlich das »Motiv von Vliessingen« und den »Landungsplatz von Ostende« auf der Wiener Ausstellung für seine besten hielt. Der stetige Fortschritt ist auch unverkennbar, wenn man z. B. die älteren norwegischen Landschaften bei Raczynski und im Museum zu Frankfurt und Carlsruhe (1834 und 1837) mit den folgenden bis zum »Ostende« der Nationalgallerie zu Berlin von 1866 vergleicht, und es steht auch ein Rückgang bei der frischen und begeisterten Lebendigkeit des Künstlers überhaupt noch nicht zu befürchten.

Nicht so universell und urkräftig angelegt, wie sein Bruder und Lehrer, beschränkte sich *Oswald Achenbach*, geb. 1827 zu Düsseldorf, fast ausschliessend auf die italienische Landschaft. Dabei erschienen ihm die classischen Formen des Südens nur als die Träger der glänzenden Licht- und Farbenwirkungen der Südhälfte Hesperiens. Von der Campagna und den sie begränzenden Albaner- und Sabinerbergen bis Sorrent zeigen eine Fülle von Gemälden besonders die Glut der Abendsonne unmittelbar vor Untergang, in Strassenansichten nicht selten das Zwielicht der Dämmerung in den Winkeln, verbunden mit Lampen- und Fackellichteffekten. Die glühenden Farben des Südens lassen ihn freilich dann, wenn er sich an deutschen Motiven versucht, den rechten Ton nicht mehr finden, wie ihm überhaupt die individuelle und für jeden einzelnen Fall verschiedene Wahrheit der Farbe nicht so eigen ist wie seinem Bruder.

Selbst die entschiedensten Anhänger der älteren Schule Düsseldorfs konnten sich dem mächtigen Einflusse Achenbach's nicht ganz entziehen. So *Th. Kotsch* aus Hannover, welcher, zwischen Lessing und Schirmer schwankend, im Sinne Beider an der Kunstschule zu

Carlsruhe wirkt; der schon genannte *Al. Michelis* († 1868), der den gleichen Bildungsgang zurückgelegt und dann seine tüchtige Lehrthätigkeit der Weimarer Kunstschule gewidmet hatte, und *H. Bromeis,* jetzt in Cassel, der die classisch-ideale Landschaft à la Claude am Leben zu erhalten strebte. Auch Italien vermochte seine idealistische Einwirkung nicht mehr so mächtig geltend zu machen, wie *Alb. Arnz, J. Ruinart, A. Metzener, T. Chaulant* und andere, die sich mehr gelegentlich ihre Stoffe jenseits der Alpen holten, gezeigt haben. Ebensowenig aber konnte anderseits das Studium der Niederländer in Nachahmung ausarten, da Küstenbild und Marine durch A. Achenbach gleichsam ein neues Leben erhalten hatten. *H. Deiters'* Canalansichten und westphälische Landschaften, *F. W. Fabarius'* holländische Marinen, *F. Sturm's* Hafenansichten stehen bereits auf einem neuen Standpunkte, und auch die noch immer beliebte norwegische Landschaft hat die letzten Fesseln romantischer Umbildung abgestreift und bei *H. Herzog* (welcher später in Amerika seine Stoffe erkor) und *J. Duntze,* der seine Ansichten gerne in ein winterliches Gewand steckt, den vollen und unmittelbaren Natureindruck gewonnen. Auch *Val. Ruths,* welcher nun seit langem in seiner Vaterstadt Hamburg wirkt, hat im Atelier des Düsseldorfer Meisters den Grund zu jener coloristischen Virtuosität gelegt, mit welcher er besonders seine Elblandschaften behandelt, welche aber leider in dem Bann eines schwachen Formtalentes liegt. Die volle Macht Achenbach'scher Auffassung erreichten freilich nur der Amerikaner *Alb. Bierstadt,* der, von Lessing's Schule in das Atelier Achenbach's übergegangen, durch seine amerikanischen Rocky mountains (Domes of To-Semite), den See Jahoe in Californien, die Sierra Nevada u. s. w. nicht blos in seiner Heimat, sondern auch in England das grösste Aufsehen erregt hat, und der Russe *Alex. Bogolubof,* vormals Marineoffizier und jetzt Professor an der Akademie zu St. Petersburg, welcher in seinen russischen Seeschlachten aus der Zeit Peters des Grossen wie aus dem Krimkriege seine Schule deutlich verräth.

In der Gebirgslandschaft lehnt sich *Aug. Leu* aus Münster am meisten und mit dem besten Erfolge ebenfalls an Achenbach. Mit norwegischen Seen zwischen düsteren Felsmassen konnte er schon 1852 in Brüssel die Aufmerksamkeit erregen, und es gelang ihm selbst in der seinem Meister fernerliegenden Alpenlandschaft die Richtung desselben mit grossem Geschick zur Geltung zu bringen.

Sonst ist bei der Alpengebirgslandschaft mehr die Einwirkung Calame's und der mit der ebenso grossartigen als lieblichen Alpennatur besonders vertrauten Münchener Schule erkennbar. So bei *A. Chavannes, Th. v. Eckenbrecher,* welcher später am Bosporus sich nach orientalischen Motiven umsah, *A. Kessler,* auch in der westphälischen Flachlandschaft rühmenswerth, und *R. Schultze.* Mehre andere, wie *J. Bernhardi, F. Ebel, C. L. Fahrbach, H. L. Frische, G. Genschow, W. Heunert, P. Hoffmann, C. Irmer, C. Jungheim, F. Kreutzer, G. Öder* und *J. Willroider* lassen weder ein abgegränztes Stoffgebiet, noch eine bestimmte Eigenschaft erkennen. *C. Schlesinger* weiss mit Geschmack ländliches Genre in Schäfern, Schnittern u. s. w., *A. v. Wille* romantische Gestalten mit der Landschaft zu verbinden, während *H. Lot* und *C. Seibels* die Viehstaffage beinahe zur Gleichwerthigkeit mit der Landschaft erheben.

Im Gebiete des reinen Thierstücks aber steht *F. S. Lachenwitz* († 1868), welcher sich gelegentlich auch im militärischen Genre versucht hat, obenan; in den Jagdstücken mindestens erreicht von *F. Deiker,* neben welchem noch *C. Kröner* genannt werden darf; im Architekturbild, das, wie das Thierstück, selbstverständlich oft in die Landschaft hineinspielt, *K. E. Conrad,* in seinen Beleuchtungseffekten freilich nicht selten Maass und Wahrheit überschreitend.

Der Entwicklungsgang der neuesten Landschaftsmalerei in Berlin ist von der Düsseldorfs in manchem Betrachte verschieden. Das tonangebende Haupt eines Achenbach, der die Aufgabe der modernen Landschaft so wunderbar zu erfassen und durchzubilden, als in grosser Mannigfaltigkeit nach verschiedenen Seiten hin vorzubilden vermocht, fehlt in Berlin. Der hervorragendste Landschafter daselbst, *Eduard Hildebrandt* *), hat nämlich eine allzu eigenartige und überdiess vielfach verfehlte Richtung eingeschlagen, als dass er im Ganzen und Grossen bestimmend und richtungbildend hätte auftreten können; auch ist bei ihm specieller französischer Einfluss maassgebend gewesen. Geboren 1817 zu Danzig, war er in der Schule des Marinemalers Krause noch wenig gefördert worden, als er 1841 im Atelier E. Isabey's zu Paris einen ihm völlig neuen Weg betrat. Statt der hellgrauen, glatten und geleckten Weise seines von den

*) *Bruno Meyer,* Eduard Hildebrandt, Zeitschr. f. bildende Kunst 1869. S. 261. fg.

Holländern beeinflussten, aber über eine gewisse trockene Prosa nicht hinausgekommenen Lehrers ging ihm eine Welt von Farbeneffekt auf, welche bald die Formen erstickte. Die beiden Strassenansichten aus Lyon und Rouen*) zeigen ihn bereits als fertigen Schüler des französischen Meisters, wenn auch die Winterlandschaft vom gleichen Jahre und in derselben Sammlung, wie die genannten Bilder, noch eine Nachwirkung der alten holländisch-Krause'schen Schule verräth.

Dasselbe Jahr (1843) führte ihn auf Veranlassung Alexanders von Humboldt im Auftrage Friedrich Wilhelm IV. für längere Zeit nach Südamerika. Es ist schon früher (S. 512) der Anregung zur Einführung der tropischen Landschaft durch Humboldt gedacht worden. Wenn aber der grosse Naturforscher dabei weniger auf das eigentlich Künstlerische als auf das Ethnographische und Vegetative, überhaupt auf das Stoffliche und somit auf die Vedute der Tropenwelt hinwies, so hatte er sich, getäuscht von den französischen Arbeiten Hildebrandt's, in der Wahl des Künstlers vergriffen, da ein *Ferd. Bellermann* in Berlin oder ein *J. C. B. Püttner* in Wien seinen Intentionen ungleich mehr entsprachen. Denn Hildebrandt sah schon zu sehr mit den Augen Isabey's, als dass er neben den atmosphärischen und überhaupt coloristischen Erscheinungen auch der Welt der Formen noch die gewünschte Aufmerksamkeit hätte widmen können. Für ihn war Sonne und Mond, das Blendende und Effektvolle der Naturphänomene das Ziel, welchem sein Pinsel nachstrebte und welchem er die eigenthümliche Gestaltung der mineralischen, vegetabilischen und animalischen Welt lediglich als Folie unterstellte. Es war ein Ziel, an welchem der Engländer Turner und unser Rottmann in ihrer letzten Zeit gescheitert sind, und welches auch Hildebrandt neben manchem glücklichen Griffe noch häufiger ein schmerzliches Misslingen bereitete. Ihm war die Landschaft nur da, um von Sonne und Mond beschienen, um in jenes Meer von Tönen getaucht zu werden, welche die atmosphärischen Einwirkungen auf die Localfarbe bedingen. Wenn es gelang, diess in harmonischer Weise durchzuführen, wie in dem ersten derartigen Versuch »ein tropischer Regen« (1845), in dem sonnigen Marktplatz einer Stadt Centralamerika's (1846) u. s. w., so gehört diess im Allgemeinen

*) Beide von 1843; in der Gallerie Ravené zu Berlin.

zu den Seltenheiten; häufiger fallen die Darstellungen durch ungleiches Gelingen des Gewollten auseinander und machen vielmehr den Eindruck der Unwahrheit. Je mehr die Licht-, Ton- und Farbeneffekte sich in den Vordergrund drängten, desto mehr verlor sich die landschaftliche Darstellung selbst von der blosen unumschriebenen und kaum mehr verständlichen Andeutung zuletzt in die äusserste Formlosigkeit. Merkwürdig, dass der Künstler, welcher von seinen wiederholten Weltreisen eine Fülle von meisterlichen skizzenhaften Veduten der auch stofflich interessantesten Art *) mitgebracht, für das Gegenständliche kein Interesse hatte und statt manchem brillant Verwerthbaren für grössere Bilder in der Regel das stofflich Unvortheilhafte und Leere bevorzugte, wie auch die Auswahl seiner Motive aus der heimischen Natur, abgesehen von einer gewissen Monotonie, beinahe unbegreiflich erscheint. Bezeichnend für seine Tendenz sind seine letzten Werke, das »Meer unter dem Aequator« und der »Regenbogen«. Im ersteren sollte alle Form und Composition abgestreift, nur Himmel und Meer und dazwischen ein einsames Schiff dargestellt werden, und zwei Jahre lang experimentirte er in unzähligen Farbenlagen an den beiden Blau des nassen und atmosphärischen Elements, um endlich mit dem »blauen Wunder« — verlacht zu werden. Nichtsdestoweniger ist sein Streben, die höchsten coloristischen Probleme zu lösen, kaum als Effektsucht zu verurtheilen, aber es ist auch nicht zu leugnen, dass er die Unmittelbarkeit der Naturauffassung mehr und mehr geringschätzte und vernachlässigte, um dem phantastischen Eindruck, den sie auf ihn gemacht, und somit einem Phantom nachzujagen, und dass er im Niedergange seiner Kunst begriffen war, als ihn 1868 der Tod abrief.

Kein Wunder, dass E. Hildebrandt's Streben wenigstens im Ganzen, denn im Einzelnen lässt sich sein Einfluss nicht leugnen,

---

*) Der grösste Theil derselben von der ersten Reise befindet sich im Kupferstichcabinet des Berliner Museums; die Mehrzahl der Skizzen der Reise des Künstlers im Norden und Westen von Europa bis Madeira (1847), der Reise nach dem Orient (1851) und der Nordpolfahrt (1865), kam in den Besitz der Königin Wittwe von Preussen, die reiche Ausbeute seiner Reise nach Indien, China, Japan, Californien u. s. w. von 1862 und 1863 in Privatbesitz. Eine Auswahl der letzteren ist in Chromolithographien von R. Steinbock bei R. Wagner in Berlin (seit 1869) erschienen.

fast ohne Nachfolger blieb. Es lag weit näher im Anschluss entweder an andere Vorbilder oder unmittelbar an die Natur, erreichbareren, gefälligeren und auch künstlerisch dankbareren Zielen sich zuzuwenden. So hat der geschickteste unter Hildebrandt's Zeitgenossen, *Ch. Hoguet*, die Franzosen und grossen Niederländer zu Rath gezogen, und je nachdem er sich mehr nach dieser oder jener Seite wendet, die verschiedensten Manieren zu Tage gefördert, gleich tüchtig in Strand- wie Binnenlandschaften, und seiner trefflichen Staffage ein oft an das Genre streifendes Gewicht verleihend. Anderseits drängte man das stoffliche Element und Interesse beträchtlich in den Vordergrund, wie denn die Mehrzahl der Künstler wieder zu italienischen Motiven zurückkehrte, die sich noch aus Schinkel's Tagen einer besonderen Beliebtheit erfreuten, während eine nicht viel geringere Zahl in den Alpen die Mappen füllt, und Salons wie Ausstellungen mit Schweizerseen, Gletschern und Matten erfrischt. An der Spitze der letzteren stehen die tüchtigen *A. Jenny, C. Triebel* und *O. Press*, der letztere Mondbeleuchtung liebend, welchen *A. Sukkert*, der gelegentlich auch nach Oberitalien übergreift, sich anschliesst. Italien vorwiegend cultiviren *H. Eschke*, einer der bedeutendsten unter den neuern Landschaftern, der auch in Nordfrankreich (Bretagne), *G. Busse*, der manchmal an der afrikanischen Küste sich Stoffe gesucht, *J. Firmereich*, auch in Schweizerseeen glücklich, *A. Hertel, E. Körner, E. Lincke, A. Lutteroth* und *C. Seiffert*, wobei fast ausschliessend Unteritalien die Motive liefert und die Mehrzahl vorzugsweise auf Capri capricirt erscheint.

Der nordischen Landschaft dagegen huldigt *L. Douzette* mit ausgesprochener Vorliebe für Mondbeleuchtung, *M. Erdmann* mit Bevorzugung des Strandes, *G. Pflugradt* mit der Undankbarkeit der norddeutschen Ebene durch reichliche Architektur versöhnend. Ohne Beschränkung im Stoffgebiet schalten *M. Schmidt*, derzeit in Königsberg, der begabte *C. Scherres, O. Knigge, E. v. Bernuth* und *A. Dressler*.

In der Aquarelllandschaft ragen *C. Bennewitz v. Löfen* durch poetische Auffassung, *B. Fiedler* in Triest durch seine interessanten Darstellungen aus Venedig, Aegypten und Syrien und *L. Spangenberg*, der griechische Ruinen, deutsche Architekturen und Schweizer Ansichten in gleicher Trefflichkeit zu geben weiss, hervor.

Die beste Kraft in der Berliner Thiermalerei verdankt ihre Ent-

wicklung ebenso wie der bedeutendste Landschafter den Franzosen, nemlich *A. Brendel.* Freilich hat dieser sein Gebiet ziemlich eng gesteckt und von der ganzen Thierwelt beinahe ausschliessend die Schafe als seinen Gegenstand erkoren; aber er entfaltet dabei nicht blos eine erstaunliche Naturtreue, sondern wie z. B. im »Heimgang zum Dorfe« eine ungemein poesievolle Composition, oder wie in der »Toilette des Hirten« einen feinen und liebenswürdigen Humor, welche das Thierbild zum Genre im besten Sinne erheben. *C. Steffeck* dagegen, zunächst an Wouwermann sich anlehnend, cultivirt mit Erfolg, wenn auch in allzu geleckter Glätte, das Pferdestück, *E. Hallatz,* der übrigens auch im ländlichen Genre lobenswerth, vorwiegend das Hornvieh, und der an die Weise einer Rosa Bonheur gemahnende *E. Ockel* neben dem Weidevieh auch das Hochwild, während *H. Freese, J. Arnold* u. a. überhaupt dem Jagdstück zugewandt scheinen. —

Im Architekturbilde entwickeln *Paul Gräb jun.,* getreu in die Fussstapfen des berühmten Vaters tretend, und *E. Cauwer* eine vielleicht weltbekannte Meisterschaft, während *C. Rundt* mit seinen italienischen Architekturen die ältere Schule kaum mehr abzustreifen vermag. Sonst ist noch *E. Ewaldt* zu nennen, namentlich in aquarellirten Architekturlandschaften glücklich.

Vergleicht man schliesslich die neueste Kunstthätigkeit Düsseldorfs und Berlins, so kann man nicht verkennen, dass Berlin der früher bedeutend überlegenen rheinischen Kunststadt gegenüber gewonnen hat. War früher die Abhängigkeit von der letzteren entschieden und Vorgang wie Führerschaft in der Entwicklung unzweifelhaft auf deren Seite, so erscheint jetzt Berlin wenigstens insoweit emancipirt, als es nur an jenen Einflüssen Theil hat, von welchen jede deutsche Kunststadt mehr oder minder inficirt ist. Düsseldorfs grosse Meister der älteren Schule haben entweder ihre Thätigkeit eingestellt oder sind Berufungen nach Aussen gefolgt, und seine Akademie hat die einstige Zugkraft entschieden verloren. Die Künstlerschaft daselbst hat auch auf den früheren Zusammenhang verzichtet, durch welchen sie vordem in gegenseitigem Austausch der Errungenschaften einen so compacten und in freundschaftlicher Rivalität lebenskräftigen Charakter einer selbstständigen Schule erhalten hatte, während jetzt der Einzelne auf eigene Faust im eigenen Hause schaltet und waltet und zumeist nur auf den Aus-

stellungen der Kunsthändler Schulte und Bismeyer von den anderen Notiz nimmt. So hat sich denn der Schulzusammenhang mehr als gelockert, und ist in der That nur mehr bei den Vertretern der religiösen Malerei in der Weise Deger's und in der um Achenbach gruppirten Genossen Landschaftsmalerei zu finden. Es ist aber keine Frage, dass dieser grossstädtische Charakter des Kunstbetriebs der kleinen Rheinstadt nicht zuträglich sein kann, da der mangelnde Zusammenhalt nicht wie in Berlin oder Paris in der Anregung weltstädtischen Lebens und Treibens seinen Ersatz findet.

Nicht blos in der Auflösung der Schulgeschlossenheit liegt aber der Grund des Zurückgehens der rheinischen Akademie wie der gemeinsame Charakter der neuesten Kunst in Berlin und Düsseldorf, sondern namentlich auch in einem anderen Umstande, welcher in den veränderten Verhältnissen und in der Vermehrung der Abnehmer von Kunstschöpfungen liegt. Selten mehr handelt es sich nemlich jetzt um monumentale Aufgaben, Aufträge von Mäcenaten, Körperschaften u. s. w., sondern fast ausschliessend um Salonschmuck. Je mehr sich Umfang und Bedeutung des Verlangten verringert, desto mehr hat sich die Zahl der Besteller oder vielmehr der Käufer gesteigert. Die Folge davon ist, dass der Kunstbetrieb einen industrielleren Charakter erhält, wie früher; dass mit der Arbeit für den Markt preiswürdige Qualität und Verkäuflichkeit sich als nächstes Ziel setzen, kurz, dass mit dem dadurch grossgezogenen Virtuosenthum die künstlerische Thätigkeit überwiegend Production im handwerklichen Sinne des Wortes geworden ist oder wenigstens zu werden droht. —

---

# Viertes Capitel.

---

## Piloty und die Münchener Schule.

Länger als an einer anderen Kunststätte Europa's hat die idealistische Richtung in München sich zu behaupten vermocht. Festgewurzelt durch das zwanzigjährige, keineswegs tolerante Directorium des Cornelius, vermochte sie sogar dessen Abgang zu überdauern, freilich weniger durch dessen Verehrer, welche im Ganzen eine gewisse Mittelmässigkeit nicht überschritten, als vielmehr durch dessen einstigen Schüler und nachmaligen Nebenbuhler und Gegner, W. Kaulbach, in wesentlich anderer Auffassung dann auch durch M. Schwind, welcher sein romantisches Stoffgebiet in wahrhaft classische Idealität zu hüllen verstanden hatte. Neben solchen mächtigen Künstlergestalten konnte, wenn gleich deren Lehrthätigkeit gering war, die neue Richtung sich nur langsam Bahn brechen, lange Zeit belastet von dem Anathem der Schule, deren Entwicklung in ganz entgegengesetzter Strömung verlaufen war und auch noch in ihrer letzteren Zeit, wenn auch in schwächerem Wellenschlage, gegen dieselbe ankämpfte.

Von dem ältesten Apostel der Realität in München *Dr. F. Fellner*, welcher schon in den zwanziger Jahren allerdings nur auf das Naturstudium des Costüms und Beiwerks die Aufmerksamkeit zu lenken suchte (vgl. S. 341), ist jetzt beinahe jede Erinnerung verloren. Weit einflussreicher ward *Carl Schorn* aus Düsseldorf, geb. 1803, welcher 1826 als Schüler des Cornelius nach München gekommen war, eine Zeit lang bei Gros und Ingres gearbeitet hatte

und später in Berlin die belgische Malweise an die Stelle seiner cornelianischen Schule und seines ungenügenden rosigen Colorits zu setzen suchte. Seine nunmehrigen, zumeist dem historischen Genre angehörigen Arbeiten »Salvator Rosa unter den Räubern« (1835), eine »Spiel- und Kneipgesellschaft« (1837) »Pabst Paul III., Luther's Bildniss betrachtend« (1839)*) u. a. zeigen den allmäligen Uebergang, welcher in dem »Verhör der Wiedertäufer nach der Einnahme von Münster«**) vollendet erscheint. So umgewandelt, ging Schorn 1845 wieder nach München, wo er die akademische Professur der Historienmalerei 1847 erlangte, welche er jedoch nur drei Jahre (er starb schon 1850) bekleiden konnte. Ein grosses Gemälde, die Sündflut darstellend, welches für München den Anfang der modernsten Kunst bezeichnet, blieb unvollendet***).

Schorn hatte aber bei seiner Rückkehr nach München freundliche Aufnahme und Gattin im Piloty'schen Hause gefunden und trat dadurch in enge Verbindung mit einem strebsamen Kunstjünger, seinem Schwager *Carl Th. Piloty*. Geboren 1826, war dieser durch die Herausgabe des seit 1836 erscheinenden lithographischen Gallerie-werkes seines Vaters († 1844) auf die Schätze der Pinakothek aufmerksamer gemacht worden, als diess den Cornelianern im Allgemeinen nahe gelegt ward, und namentlich die von den letzteren weniger geschätzten Rubens, Van Dyck und die Spanier, in dieser Sammlung bekanntlich hervorragend vertreten, hatten auf den jungen Mann, welcher u. a. Rubens' grosses »jüngstes Gericht« stückweise in natürlicher Grösse copirte, einen bestimmenden Einfluss geübt. Schorn konnte ihn in dem Gedanken, den Bann der Alleinberechtigung der Formschönheit zu brechen und der farbigen Realität wieder die Concessionen zu machen, wie sie diese Schulen mit so grossartigem Erfolge gezeigt haben, nur bestärken, wenn auch der Rath des Freundes wie die eigene Ueberzeugung unseres Künstlers dahin ging, die Studien nach den älteren Coloristen wie nach der Natur zunächst in realen Gebieten, namentlich im Genre, zu erproben. Zeigte nun von den früheren Werken »die sterbende Wöchnerin« (1849) noch einige Unsicherheit, so entfaltete »die Amme«, welche mit ihrem

---

*) Die beiden letzteren in der Nationalgallerie zu Berlin.

**) (1843—45). Im Besitz des deutschen Kaisers.

***) In der Neuen Pinakothek zu München.

vornehmen Milchkinde ihr hinsiechendes eigenes Kind aufsucht (1853), schon eine Meisterschaft, welche allgemein überraschte und den Künstler sofort in die Reihe der ersten Münchener Maler setzte. Eine tiefe, ergreifende Empfindung und unbedingt verständliche Wahrheit der Charakteristik verband sich nemlich mit einer coloristischen Technik und Treue der Realität, wie man sie bisher an keinem Münchener Meister gesehen hatte.

Piloty war auf demselben Wege, wie die Belgier, aber ohne direkte oder mehr als vorübergehende Einwirkung derselben, zu dem Ziele gelangt, wie es an der Schelde seit d. J. 1830 erreicht worden war. Um die Verwandtschaft in seinem künstlerischen Entwicklungsgange wie in seinen Zielen mit den Belgiern recht augenfällig zu machen, bedurfte es nur der Gelegenheit zu historischen Arbeiten. Die erste vermochte nicht in der Weise zu befriedigen, dass die Gegner der neuen Richtung aus dem Felde geschlagen werden konnten: die »Gründung der Liga« *) (1853) misslang. Dagegen stellte sich der Künstler zwei Jahre später in seinem »Seni vor der Leiche Wallenstein's« **) ebenbürtig neben Gallait. Ob des letzteren »Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Horn's« unmittelbaren Einfluss auf unseren Künstler in der Stoffwahl ausgeübt, ist schwer zu sagen, jedenfalls ist die realistische Durchbildung des Senibildes noch weiter getrieben als bei den belgischen Meistern. Ich kann nicht sagen zum Vortheile des Werkes: Die Darstellung des Beiwerks, der Geräthe auf dem Tische, der meisten Stoffe u. s. w. bekämpft das Interesse an dem eigentlichen Gegenstande siegreich, und es ist schwerlich zu glauben, dass ein Beschauer bei den fatalistischen Betrachtungen Seni's länger verweilen wird, als bei der Bewunderung der meisterlichen Behandlung des mobiliaren und geräthlichen Beiwerks, welche einem Stilllebenmaler alle Ehre machen würden. Wir aber müssen von dem Historienmaler Subordination des Nebensächlichen verlangen, wenn auch in rein passiven Scenen, wie schon früher dargelegt ist, die Realität der Behandlung noch am leichtesten zu ertragen ist, weil sie uns durch die längere Dauer der Situation zur Beobachtung des Einzelnen Musse gewähren. Es ist indess anzuerkennen, dass der entschiedene Realismus der Einzel-

*) Im Maximilianeum zu München.

**) In der Neuen Pinakothek zu München.

behandlung weder der Composition noch der coloristischen Harmonie des Ganzen Eintrag gethan hat, und dass wenigstens der Eindruck der Leiche noch immer mächtig genug ist, um die starke Betonung der Nebensachen noch zu überbieten.

Der Nachtheil der bewegteren Handlung für diese Richtung machte sich sogleich geltend in einer anderen Redaktion des Wallensteinbildes, welche der Künstler 1855 für einen amerikanischen Kunstfreund schuf. Dabei ist der Moment unmittelbar nach der Execution gewählt, Buttler's Leute sind, wie die Attentäter auf dem die Ermordung des Herzogs von Guise darstellenden Bilde von Delaroche, noch auf dem Schauplatze und in Action, wenigstens der Art, dass z. B. einer der Kriegsknechte eben seine bluttriefende Partisane an einem seidenen Vorhange reinigt. Ob und wie des Künstlers Pariser Studien (1856—1858) weiterhin von Vortheil waren, ist schwer zu erkennen; sehen wir aber recht, so verlieren vielmehr damals die Effekte an Natürlichkeit und drängen sich um ihrer selbst willen in den Vordergrund. Vortheilhafter scheinen wiederholte Romfahrten gewirkt zu haben und würden von um so wohlthätigerem Einfluss gewesen sein, wenn Piloty's Neigung zu dramatisch wirksamen Scenen nicht allzusehr auf's tragisch Erschütternde gerichtet gewesen wäre. Wie aber die Tragödie auf dem Höhenpunkte der inhaltlichen Entwicklung einer lapidaren Sprache bedarf und in ihrer idealen Erhebung die volle Durchbildung der Realität nicht erträgt, so lässt auch in der bildenden Kunst die Naturwirklichkeit der Erscheinung des Einzelnen und Nebensächlichen nicht mehr an den Kern und Mittelpunkt des Ganzen glauben, weil dieser nicht mehr zur verhältnissmässigen Wahrheit und Bedeutung gesteigert werden kann.

Sein erstes Bild classischen Gegenstandes »Nero auf den Ruinen Roms« (1860) ist durch einen gewissen genrehaften Zug noch in einer vergleichsweise glücklichen Lage. Auch war es, da der »Schutt« zum Programm gehörte, noch am meisten zulässig, demselben eine hervorstechende Behandlung zu widmen und einerseits in demselben die Reste früherer Herrlichkeit, anderseits, wie in dem Relief mit der Wölfin, Bezüge auf die Localität zu geben. Peinlicher ist hier die an Piloty's Historienbildern überhaupt störende Aufdringlichkeit untergeordneter Figuren, wie der vorausgehenden Wachen, welche, in coloristischer Breite in den Vordergrund gesetzt, in ein noch weit ungehörigeres Uebergewicht gelangen als das leblose Bei-

werk. Die Hauptfigur ist übrigens wahr und charakteristisch, wenn auch vielleicht allzusehr eingebauscht in die serischen Gewänder. Weit empfindlicher erscheint die Gewänderrealität im »Tod Cäsar's« *), welcher indess durch sorgfältige Charakterisirung der Köpfe, soweit es möglich war nach Büsten, wie durch eine im Ganzen wohlgelungene Composition sich auszeichnet. Im Uebrigen war es für dieses treffliche Werk von Vortheil, dass mit Ausnahme des Paviments wenig Gelegenheit zur Darlegung von Beiwerksvirtuosität geboten war.

Mittlerweile suchte oder erhielt der Künstler seine historischen Stoffe aus verschiedenen sehr von einander entlegenen Perioden. Das treffliche 1861 entstandene Bild »Wallenstein's Einzug in Eger« ist nach Petersburg gelangt. Weniger konnten drei andere Werke jener Zeit befriedigen: »Galilei im Kerker« **), an welchem Bilde die Wirkung eines Sonnenstrahls auf Ziegelboden und Stroh zwar zur Sache gehört und darum statthaft sein mag, während der drahtgebundene Wasserkrug den denkenden Beschauer geradezu verletzt; »Gottfried von Bouillon nach der Einnahme Jerusalems zum h. Grabe wallfahrend« ***), welches Bild dem Künstler selbst als misslungen erschien, wie es auch die deutlichsten Spuren von hastiger Bestellproduction an sich trägt, und »Columbus« †), an welchem entschieden das Beiwerk und der Versuch nächtlichen Colorits die Bedeutung der Hauptfigur selbst überwiegt. Die drei nach den Entwürfen sehr gediegenen und stylvollen Gemälde an der Fronte des Maximilianeums aber sind leider so angebracht, dass sie nur aus den im Atelier des Meisters befindlichen Entwürfen beurtheilt werden können.

Nach Vollendung dieser grösseren Werke kehrte der Künstler wieder zu Darstellungen aus dem Reformationsgebiete zurück, zu welchen sein erstes Historienbild den Anstoss gegeben hatte, und welche ihm (wohl aus Costümgründen) besonders zusagend waren, jedoch ohne in diesen wieder bis zu lebensgrossen Figuren zu gehen. Die »Aebtissin von Frauenchiemsee einer Rotte von Plünderern be-

---

*) (1865.) In den Besitz der Verbindung für historische Kunst gelangt.

**) (1861.) Im Wallraf-Richartz'schen Museum zu Cöln.

***) (1861.) Im Maximilianeum zu München.

†) (1866.) In der Baron Schack'schen Gallerie zu München.

gegnend« und die »Verkündigung des Todesurtheils an Maria Stuart« (beide von 1868) zeigten hier wieder die vollendete Meisterschaft in der Technik, wenn auch namentlich in dem letzteren Bilde die Gründlichkeit des Costümstudiums so weit ging, dass die benutzten Rüstungen u. s. w. geradezu nachgewiesen werden konnten. An sie reihte sich die »Botschaft von der Schlacht am weissen Berge«, welches Bild unseres Erachtens unter der »Aebtissin von Frauenchiemsee« steht, während die neuesten der englischen Geschichte entnommenen Genrescenen (Heinrich VIII.) durch brillantes Colorit die früheren Arbeiten überbieten.

Als Piloty 1869 einen Ruf nach Berlin als Direktor der dortigen Akademie erhielt, stand unter den Bedingungen seiner Erhaltung für München der Auftrag zur monumentalen Ausführung eines seit mehreren Jahren hergestellten Entwurfes: »Germanicus führt die gefangene Thusnelda im Triumph auf«. Das grosse Bild *) nahm die Hauptthätigkeit des Künstlers in den letzten Jahren in Anspruch. Es ist nicht zu verkennen, dass in diesem die frühere Detailrealität des Beiwerks wohlthätig zurücktritt, wenn auch das Bestreben, die gefangenen Barbaren mit entsprechenden und interessanten Costümen und Attributen zu versehen, sich auf Kosten des Ganzen etwas breit macht, wie auch wieder die Hauptfiguren durch Composition wie Behandlung hinter den in den Vorgrund gesetzten untergeordneten Gestalten zurücktreten. Ist diess bei der schönen blonden Thusnelda weniger der Fall, so erlaubt die Anordnung schon bei Tiberius keine deutlich charakterisirende Durchbildung mehr, die noch weniger bei dem Titelhelden Germanicus im Hintergrunde möglich ist. Kann demnach dem Werke als Historienbild nicht die volle Anerkennung zu Theil werden, so verdient es dieselbe als Bild durch die Anordnung in Absicht auf Massen- und Lichtvertheilung in hohem Grade. Auch tritt die begeisterte Hingebung des Meisters und sein nicht blos äusserliches Interesse an dem Gegenstande überall wohlthätig hervor und verleiht dem Ganzen eine Poesie und Idealität, wie sie sich an den Historienbildern der Franzosen wohl selten findet. Der zunehmende monumentale Sinn ist namentlich auch aus dem Entwurfe zu dem grossen Gemälde für das neue Münchener Rathhaus

*) In der Neuen Pinakothek zu München.

ersichtlich, welches den Künstler voraussichtlich noch mehre Jahre beschäftigen wird.

Piloty war schon seit Jahren der fruchtbarste Lehrer der Münchener Akademie, da Kaulbach überhaupt wenig und Schwind immer weniger Schüler hatte, bis endlich nach dem Ableben der Genannten, da ausser A. Müller und den Lehrern der unteren Stufen alle Professoren der neuen Richtung angehörten, die Alleinherrschaft seiner Schule besiegelt war. Denn selbst die nächst ihm bedeutendste Künstlererscheinung Münchens in der neuesten Zeit, *Bar. Arthur v. Ramberg,* vermochte neben ihm nur einen mehr indirekten Einfluss zu üben, der freilich höchst erfreulich war und namentlich vor der Verwilderung zurückhielt, welche mehr als durch den Piloty'schen Realismus durch die Coloristen hereinzubrechen drohte. Geboren 1815 zu Wien war er 1850 nach München übergesiedelt, wo er zwar Schwind's Einfluss erfuhr, aber sein grosses coloristisches Talent namentlich in gediegener Durchführung seiner Genredarstellungen entfaltete. Wie Schwind seine romantischen Gestalten statt der schwächlich sentimentalen Magerkeit der früheren Zeit in classisch reizvoller gesunder Kraft neu zu beleben wusste, so verstand es Ramberg, über seine zunächst dem ländlichen Leben entnommenen Gestalten einen Hauch von idealer Schönheit auszugiessen, der mit lebendiger Charakteristik und Empfindung verbunden von hinreissender Wirkung ist. Fiel diese Combination schon in seinen früheren Werken auf, wie in dem Bauerburschen, der es versäumt hatte, den ihm begegneten drei hübschen Dirnen etwas Verbindliches zu sagen, in dem blöden Blumenstraussüberreicher oder in der hinter dem Fenster versteckten Geliebten, so trat sie noch mehr hervor in den späteren Werken, die Ramberg nach seiner Berufung als Professor nach Weimar und später nach München, namentlich nach letzterer (1866) schuf. Die Idealität und Eleganz, die ihm eigen, drängte ihn nemlich vom bäuerlichen Stoffgebiet hinweg, und liess ihn, wozu der Aufenthalt in der Dichterstadt naheliegende Veranlassung war, an den Dichterwerken und namentlich an jenen, welche gleichzeitige Stoffe behandelten, haften. Der Schillergallerie*), an der sich auch Fried. Pecht betheiligte, stellte sich die Illustrationsserie zu Hermann

---

*) Bei Brockhaus in Leipzig in zwei Grössen publicirt.

und Dorothea*) wahrhaft epochemachend zur Seite. Man kann wohl sagen, dass keinem modernen Dichter eine gelungenere Illustration zu Theil geworden ist als diesem lieblichen Epos in den ebenso lieblichen und ebensoweit von classischem Geist durchdrungenen Gemälden Ramberg's, die überhaupt zu dem besten gehören, was die Kunst der Neuzeit hervorgebracht hat. Der Einfluss dieser Werke, in welchen der Dichter dem Künstler in seltener Feinfühligkeit nachgedichtet, wirkte dann auch auf andere Werke, wie z. B. das im eleganten Costüm der Gegenwart gehaltene »Liebesgeständniss auf dem See« eine Empfindungswahrheit, Poesie und ideale Schönheit zeigt, von welcher kein moderner Salonmaler Frankreichs oder Belgiens auch nur eine Ahnung hat. Dazu kömmt eine Feinheit der Technik, welche durch des Meisters gründliches Studium der Niederländer stets neue Nahrung empfing, denselben aber auch verleitete, gelegentlich die eigene Art zu verlassen, um in der Weise der Alten und gewissermassen mit fremdem Pinsel zu malen. So in dem trefflichen »Nach Tisch«, einem Concertino in der Weise eines Terborch, welches in der Wiener Ausstellung den Urheber kaum errathen liess.

Eine Schule aber konnte ein so eigenartiges Talent trotz dessen Vielseitigkeit, die selbst grossen Monumentalwerken**) gewachsen war, so wenig begründen, wie das eines Schwind oder Kaulbach. Wenn mancher jüngere oder auch schon entwickelte Künstler seine Weise nach dieser oder jener Seite berührte, wie z. B. der begabte *Th. Pixis,* so war diess mehr ein zufälliges Begegnen auf demselben Wege, wie eine bewusste Nachfolge. Dazu war auch das Schauspiel für die jüngern Kräfte zu verlockend, welches die der Realität oder Coloristik huldigenden Künstler in verschiedener Weise darboten und damit zeigten, welche Freiheit das neue Evangelium gewährte. Selbst das Idealgebiet der Historienmalerei bot durch die noch theilweise nachwirkende ältere Tradition wie durch die Uebersiedlung von mehreren anderwärts gebildeten Künstlern nach München so grosse Mannigfaltigkeit dar, als man nur immer denken konnte. So suchte *Seibert* die alte Härte mit neuer Coloristik erträglicher zu machen,

---

*) Für die Jubiläumsausgabe bei Cotta behufs photographischer Reproduction grau in grau hergestellt.

**) Der Hof Kaiser Friedrich II. (Maximilianeum zu München).

während im Gegensatz dazu *Andreas Müller*, von dem gleichnamigen Düsseldorfer Maler der Deger'schen Gruppe durch den Künstlerscherznamen des Componirmüllers unterschieden, welcher mehr zeichnete als malte, in seinen Formen einer modernen Zierlichkeit huldigte. *L. Thiersch*, welchen längere Thätigkeit in Griechenland zum Eingehen auf die Farbentiefe der griechischen Kirchenmalerei genöthigt hatte, suchte nach seiner Rückkehr in die Heimat in seinen religiösen wie mythischen und allegorischen Werken dem Colorit des Ostens Eingang zu verschaffen, wobei er überdiess der Modellrealität, welcher er durch Porträtthätigkeit genähert worden war, Rechnung trug. *Aug. v. Heckel* strebte nach Energie in Form und Farbe, freilich nicht immer über Costümbehandlung, Mimik und Pathos der Bühne, der er seine hervorragendsten Werke (König Lear) entnahm, hinauskommend. Wohlthätiger war Einfluss und Vorbild von *Erich Correns* aus Cöln, der als fertig gebildeter Porträtmaler nach München kam und in seinen religiösen Werken eine glückliche Verbindung von niederländischen und italienischen Studien, von Modell und Styl wie von feinem Form- und Farbegefühl zeigte. Auch *C. Willich's* Werke mythischen Inhalts fussen auf italienischen Studien, besonders der Venetianer. *Fried. Pecht*, welcher, obwohl badischer Hofmaler und trotz der Wandgemälde im Rathhaussaal seiner Vaterstadt Constanz seiner sonstigen Wirksamkeit und seinem gewöhnlichen Aufenthalte nach für München in Anspruch genommen werden darf, zeigte dagegen einen mehr eklektischen Standpunkt und war sich selbst in seinen namentlich in Carton und Skizze vortrefflichen Werken ebenso ungleich, wie in seinen geistreichen und anziehenden Schriften, welche indess unbestreitbar an der wachsenden Theilnahme des Publikums für die Kunst einen grossen und das allgemeine Verständniss fördernden Antheil haben. Noch universeller ist *Aug. v. Kreling* aus Hannover angelegt, welcher ebenso geschickt in der Cartonzeichnung wie in der Oeltechnik mittelalterliche und moderne Sujets darstellte, im Ornamentfache, im Architektonischen und in plastischen Entwürfen gleich bewandert war und dadurch allerdings für die Direction der Nürnberger Kunstschule, welche er seit 1852 versieht, als die geeignetste Persönlichkeit betrachtet werden muss.

Ist all' diesen Künstlern ein gewisser Eklekticismus eigen, welcher auf dem Weg des Compromisses zwischen Alt und Neu, zwischen Idealität und Realität, zwischen Form und Colorit jeden auf seine

Weise den neuen Idealstyl zu finden trieb, so strebt eine andere Künstlergruppe nach Durchbildung des Colorits und Tons. Die früheste Anregung gaben die in dieser Beziehung epochemachenden Werke des begabten *Aug. Riedel*, geboren 1800 in Bayreuth. Noch aus R. v. Langer's Schule stammend, aber schon 1823 *) durch sein brillantes Colorit auffallend, hatte er sich in Rom dem Genre gewidmet und den Franzosen Robert und Schnetz wie dem Belgier J. B. Maes, geb. 1794 zu Gent, † 1856 zu Rom, nachgeeifert. Seine coloristische Tendenz und seine Studien in Bezug auf Farbencontraste und Beleuchtungseffekte führten ihn allmählig, wie die neapolitanischen Fischergruppen **) zeigen, wieder zum lebensgrossen Idealbilde, in welchem er mit der Judith und der Sakontala seine bekanntesten Typen ***) geschaffen hat. Sein Einfluss war nun in Rom wie durch die nach Deutschland gesandten Werke gleich gross, und wenn auch nur mittelbar wirksam, da selbstständige Talente seine Eigenart im Ganzen füglich nicht reproduciren konnten, so doch unverkennbar.

Das Studium der Contrastfarben und der Beleuchtungseffekte wurde weiter verfolgt von *Arn. Böcklin* aus Basel, geboren 1827, welcher bei seinen dem Idealgebiet angehörenden Werken der formalen Schönheit überhaupt entrathen zu können glaubte. In Magdalena's Trauer über den Leichnam Christi †) erscheint die Heldin schon ohne allen Anflug von Idealität und lediglich als die der gemeinen Wirklichkeit entnommene Basis für coloristische Contrastexperimente. In der späteren für die Wiener Ausstellung bestimmten Pietà ist in gleicher Absicht selbst der Leichnam Christi blos mehr zur Folie geworden, und erscheint als solche gleichwerthig mit dem Marmorsarg, mit Gewandstücken und Luftstreifen. Dabei fehlt es ihm weder an Kraft und Phantasie noch an der Fähigkeit trotz der Energie seines formalen wie coloristischen Realismus, mythischen Wesen einen ihrer monstrosen Bildung wie ihrem Elemente entsprechenden Organismus zu verleihen, wie z. B. der »Kentauren-

*) Kunstblatt 1823. S. 345.

**) Eine derselben von 1838, in der Neuen Pinakothek zu München.

***) Von 1841. Das erstere Bild in der Münchener Pinakothek, das letztere in der Baron v. Lotzbeck'schen Sammlung zu Weihern, wiederholt in der k. Villa Rosenstein bei Stuttgart.

†) Im Museum zu Basel.

kampf« gezeigt hat. Die Wirkung coloristischer Gegensätze und das Aufsuchen überraschender Lösungen bleibt indess immer die Hauptsache, wobei dann freilich auch nicht selten ein beabsichtigter Contrasteffekt misslingt, wie z. B. das Brustbild einer Römerin im Museum zu Basel trotz grasgrünem Schleier im Incarnat doch noch grün bleibt. Gleichwohl kann dieser Zukunftsmalerei der Werth nicht abgesprochen werden, der freilich erst dann völlig klar werden wird, wenn das Stadium des Experiments überwunden und das rechte Maass gefunden sein wird.

Einen gemässigteren Weg hat *Anselm Feuerbach,* 1829 als der Sohn des bekannten Humanisten und als der Enkel des berühmten Criminalisten Feuerbach zu Speier geboren, betreten. Die W. Schadow'sche Schule, in dessen speziellen Unterricht er sich zunächst 1846 begab, hätte seiner lebhaften und auf das Grosse gerichteten Phantasie unmöglich entsprechen können; mehr die Münchener, in welche er zwei Jahre später übersiedelte; doch war hier der Eindruck, den Rahl, damals eine Zeit lang in München niedergelassen, auf ihn ausübte, zu mächtig, als dass er sich für den ausgelebten Cornelianismus oder für den eben auftauchenden Realismus der Schule hätte bestimmen können. Rahl ähnlich an Beweglichkeit trat er 1850 in die Antwerpener Akademie und 1851 in das Atelier Couture's, in welchem er zwar auch nur kurze Zeit blieb, jedoch nicht ohne von der plastischen Modellirung der Franzosen Nutzen zu ziehen, worauf er nach kurzem Aufenthalt in Carlsruhe als badischer Stipendiat 1854 nach Italien ging, das ihn nun für lange Zeit fesselte. Die in Venedig gewonnene Sicherheit hinsichtlich seines Weges bewies er nun dadurch, dass er trotz der Ungunst, mit welcher in Carlsruhe seine treffliche Copie der Assunta wie seine im Geiste Tizian's gefassten originalen Arbeiten aufgenommen und mit Entziehung des Stipendiums gewissermassen bestraft wurden, doch bei seiner künstlerischen Ueberzeugung beharrte, wie die bei Baron Schack befindlichen Werke aus dem Anfang der sechziger Jahre zeigen. Der römische Aufenthalt blieb dann auch nicht ohne den Einfluss, welchen die Cinquecentisten im Vatican auf wenige Künstler auszuüben verfehlen, die monumentaler und idealer Richtung huldigten. Sein »Gastmahl des Plato«, in einem etwas kreidigen Frescostyl gehalten, stellte sich unter die hervorragendsten Werke der Münchener Ausstellung 1869, während die folgenden »Orpheus

und Eurydice«, »Medea«, »Urtheil des Paris«, »Iphigenia« u. s. w. zeigten, dass die dort angewandte Coloristik keineswegs Manier geworden, indem sie vielmehr das Bestreben verrathen, das Ganze durch eine bestimmte und jedem besonderen Gegenstande angemessene Tonwirkung zur coloristischen Einheit zu erheben. 1873 an die Wiener Akademie berufen, ist der Meister endlich der Heimat zurückgegeben. Dass aber der vordem künstlerisch heimatlose Künstler hier zu München gezogen wird, beruht auf dessen Selbstbestimmung, da er auf Ausstellungen der Münchener Gruppe sich anzureihen pflegte.

Sind auch Feuerbach's Versuche, seine Coloristik durch das Element des Tones zu momentaler Haltung und harmonischer Stimmung zu bringen, in hohem Grade achtenswerth, so ist das Erfassen des Tones doch noch mehr als ihm unter den Münchener Idealmalern dem leider frühverstorbenen *Victor Müller,* geb. 1829 zu Frankfurt a. M., gelungen. Auch er hat, vom Städel'schen Kunstinstitut weg die Antwerpener Akademie bezogen (1849) und war von dieser und seinem Pariser Studienaufenthalt 1858 nach Deutschland zurückgekehrt und 1864 nach München übergesiedelt, wo er 1871 starb. Obwohl er erst mit seiner »Waldnymphe« (1863) die Aufmerksamkeit eines grösseren Kreises auf sich gelenkt, stellte er sich doch schon durch den Ritter Kronberg-Cyclus auf der Pariser-, durch die »Kirchhofscene« und die »Ophelia« aus Hamlet auf der Münchener- und durch »Hero und Leander« auf der Berliner Ausstellung (1871) unter die ersten deutschen Künstler, zu welchen er überdiess nicht blos durch die strenge Unterordnung der ihm geläufigen Coloristik unter den Gesammtton, wie durch das gediegene Abwägen der Contraste zählte, sondern nicht minder durch ein bedeutsames Compositionstalent und die stimmungsvolle Charakteristik seiner Gestalten.

Bei solchen Nebeneinflüssen in coloristischer Hinsicht konnten auch aus der unmittelbaren Schule Piloty's Künstler idealer Richtung hervorgehen, welche das Element der reinen Farbenwirkung über das der Realität stellten und sich durch das über die Wirklichkeit gesteigerte Idealcolorit sogar in Gegensatz zu dem letzteren setzten. Unter diesen ragt ein in kurzer Zeit zu europäischem Ruf gelangter Künstler hervor, *Hans Makart* aus Salzburg, geb. 1840. Mit einem angebornen Sinn für das Concert der Farben ausgestattet, der an

seinen grossen Landsmann, den unsterblichen Meister im Gebiet der Töne erinnert, hatte er schon in seinen Schularbeiten davon neben seinem compositionellen und formgebenden Talente überraschende Proben im landschaftlichen, romantischen und Genre-Gebiete abgelegt, als er 1867 mit seinen »Sieben Todsünden« oder wie er das cyklisch gedachte Bild selbst nannte »Après nous le deluge« vor die Welt trat und die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich zog. Trotz der Ausschliessung des Werkes von der Pariser Ausstellung, welche eine für die Seinestadt lächerliche Prüderie der Jury verhängt hatte, war doch das Bild eines der gefeiertsten und zugkräftigsten des Continents. Es war freilich weniger ein Paradies als ein tropischer Sumpf von Schönheit, weniger entzückend als berückend durch Farbenzauber und Ueppigkeit der in genialer Skizzenhaftigkeit oft nur zu errathenden Formen. Bewunderung und entrüstete Verwerfung hielten sich daher auch die Wage; wer jedoch den Blick vorwärts wandte, konnte nicht bezweifeln, dass man es hier mit einem Künstlergenius zu thun hatte, welcher, wenn das jugendliche Brausen vertobt war, ohne ihn aufzureiben oder in die Arme manieristischer Ausartung zu werfen, zu einer der hervorragendsten Erscheinungen der modernen Kunst sich entfalten musste. Es erwies sich auch als Täuschung, wenn man auf Grund der »Saaldecoration«, welche die Münchener Ausstellung 1869 brachte, und der nach seiner Uebersiedlung nach Wien für Herrn Dumba ausgeführten Salonmalereien von einem mehr decorativen Talente des Künstlers sprach; denn nach mehrjähriger mehr tastender Thätigkeit konnte der Meister 1873 in seiner »Katharina Cornaro«, einem riesigen Historienbilde, zeigen, dass er, ein Paolo Veronese der Gegenwart, seiner Palette auch die höchsten Aufgaben stellen dürfe, wenn sie ihm Gelegenheit boten, all die Pracht zu entfalten, welche einst in der Lagunenstadt die Künstler inspirirt hatte. Ob der Meister im Zenith seiner Entwicklung steht, oder wie einige Beurtheiler wollen, schon im Niedergange begriffen sei, ist ungewiss; sein neuestes Werk »Cleopatra« wenigstens zeigt von einem Rückgange noch keine Spuren, vielmehr das Bestreben zeichnerischen Mängeln der früheren Zeit abzuhelfen.

Makart zunächst stellte sich ein anderer Schüler Piloty's, der Böhme *Gabriel Max*, welcher zuerst 1866 mit seiner erwürgten heil. Ludmilla grosse Hoffnungen erregt hatte. Schon sein nächstes Bild

»die gekreuzigte Martyrerin« fand selbst in Paris ungewöhnliche Anerkennung; doch liess sich nicht bezweifeln, dass ein grosser Theil derselben dem stofflichen Interesse entsprang. In der That erlangten und verdienten auch die nächstfolgenden Werke nicht die gleiche Aufnahme, unter welchen nur »Gretchen in der Walpurgisnacht« und »die blinde Lampenverkäuferin in den Katakomben« über das Gebiet des Wunderlichen hinausgeht, dem unter anderem der »todte Affe« und selbst das neueste Bild, die »Löwenbraut«, in der Hauptsache Thierstudien, in beinahe widerwärtiger Weise angehören.

Im Gebiet der Historie im engeren Sinne stellt sich *Wilhelm Lindenschmidt*, als der Sohn des gleichnamigen Cornelianers 1829 zu München geboren, obenan. Er hatte die Münchener Akademie mit der Antwerpener vertauscht und seine Studien in Paris abgeschlossen, war jedoch noch unentschlossen hinsichtlich der Fachwahl nach Frankfurt zurückgekehrt. Es war ihm dort, wie seinen Genossen während des Pariser Aufenthalts, V. Müller und A. Feuerbach, die mächtige Wirkung des Gesammttones klar geworden, welchen er jedoch im Gegensatz zu der grauen Haltung jener mehr in's Braune stimmte, worauf schon seine belgischen Studien hingewirkt zu haben scheinen. Von Frankfurt nach München übergesiedelt, erwarb er sich bald durch eine Reihe von Historien- und historischen Genre-Bildern aus der Reformationszeit ein verdientes Ansehen, indem die »Reformationsversammlung zu Marburg« und die »Stiftung der Gesellschaft Jesu« durch ihre ernste, tiefe und gediegene Auffassung und Behandlung, wie durch die harmonische Unterordnung der Farbe unter den Gesammtton zu den Zierden der Pariser und der Münchener Ausstellung (1867 und 1869) gehörten. Auch die Genrebilder »Luther als Schüler im Hause der Frau Cotta um Brod singend«, »Luther bei Andreas Proles in der Lehre« und »Ulrich von Hutten, französische Ritter in die Flucht jagend«, stellten sich unter die besten Werke des historischen Genre's und strotzten von Kraft, Wahrheit und empfundener Charakteristik. Dagegen leidet ein neueres Historienbild (Wiener Ausstellung), »Tod des Prinzen Wilhelm des Schweigsamen von Oranien« an einiger Leere der Composition und allzu momentaner Bewegtheit, während seine »Venus bei der Leiche des Adonis« durch einen an Lindenschmidt neuen Uebergang von der Toncoloristik zu Contrastexperimenten nicht gerade erfreulich überrascht hat.

Mit wenigen ausser der Schlachtenmalerei nicht wesentlichen Ausnahmen erscheint sonst die gesammte Münchener Vertretung der Historienmalerei im engeren Sinne von Piloty's Atelier oder mittelbarem Einfluss abhängig. So kommen *Ferd. Wagner, Ferd. Piloty*, des Meisters jüngerer Bruder, *A. Liezenmayer* und *G. Folingsby* dem Haupte der Schule vielfach nahe, ebenso der treffliche *Schwoiser*, während *M. Adamo* im Colorit zu unkräftig und *H. Schneider* vielfach an Böcklin's Richtung gemahnend bei aller cinquecentistischen Treue und decorativen Schönheit in der Farbe zu raffinirt erscheint und in der neuesten Zeit in barock decorativen Werken nahezu an Boucher streift.

In der Schlachtenhistorie und im militärischen Genre dagegen hält die Adam'sche Tradition, nunmehr durch *Franz Adam*, geb. 1818 zu München, vertreten, der Piloty'schen Schule das Gleichgewicht. Als ziemlich selbstständiger und eigenartiger Realist trat *Th. Horschelt* auf, geb. 1829 zu München, † 1870, der wohl trotz seiner Studien bei Rhomberg und Anschütz als Autodidakt betrachtet werden kann. Ein seltenes ethnographisches Interesse liess ihn schon von Anfang an seine Motive aus der Ferne holen, ehe er sich noch selbst die Kenntniss der afrikanischen wie der pontischen Küstenländer durch eigene Anschauung erwerben konnte. Sobald ihm aber diess ermöglicht war, und günstige Gelegenheiten 1853 Oran und Algier, namentlich aber 1858—63 während der russischen Feldzüge den Kaukasus und die Pontusländer ihn gründlich kennen gelehrt, blieb er fast ausschliessend bei den Darstellungen aus den kaukasischen Kriegen, wobei seine wunderbaren, an Federzeichnungen gemahnenden Bleistiftcartons durch treue Wahrheit und scharfe Charakteristik ihm eine ganz selbstständige Stelle im Fache der Schlachtenhistorien sicherten. Mehr an frühere, fast ausschliesslich russische Kriegsthaten hielt sich der Russe *A. v. Kotzebue*, im Jahre 1866 durch seine Erstürmung von Narwa unter Peter dem Grossen seine geachtete Stellung begründend und bis zu seinem neuesten, einen militärischen Eisübergang darstellenden Bilde behauptend. Als ein sehr universeller Colorist, Schüler Franz Adam's und Piloty's, erscheint der Pole *J. Brandt*, welcher seine militärischen Sujets zwar auch vorzugsweise seiner heimischen Geschichte entlehnte, aber mehr auf Licht und Farbe und auf archäologische Ausschmückung bedacht, die Bedeutung der beiden Genannten nicht erreichte, indess

auch ebenso gewandt Scenen aus dem dreissigjährigen Kriege oder aus der Zeit Sobiesky's wie modernes Genre mit polnischen Juden, Jahrmärkten u. s. w. zu schildern vermochte. *Fried. Bodenmüller* scheint erst durch die neueren deutschen Kriege zum Schlachtbild geführt worden zu sein, während *O. v. Faber du Faur* von einer breiten und kecken Pferdemalerei in der Weise Schreyer's oder Nicutowsky's ausging, und *L. Braun* in Nürnberg und *H. Schaumann* sich nicht über militärisches Genre erhoben.

Das Bildniss der neuesten Münchener Kunst verräth zwei verschiedene Ausgangspunkte: das Studium der Alten und derben Realismus. Die erstere Richtung hat in *Franz Lenbach* einen Meister ersten Ranges gefunden. Wohl nicht ohne Antheil seines verdienten Gönners, des Baron Schack, in der Lage, Studien nach den Venetianern, nach den Niederländern und besonders Rembrandt, endlich nach den Spaniern zu machen, aus welchen herrliche Copien mehrer Werke dieser Schulen hervorgingen, hatte der begabte Künstler deren Vorzüge sich überraschend eigen gemacht und verstand sie auch unübertrefflich zu verwerthen. Sieht man von seiner Neigung ab, seinen Vorbildern bis zur Patina der Nachdunkelung zu folgen, welche immerhin als ein künstlerischer Hautgout zu bezeichnen ist, so könnten sich Liebhaber der rembrandtesken wie der spanischen Kunst der zumeist wohlgetroffenen und trotz einer oft an's Formlose streifenden Unbestimmtheit des Details doch ungemein charakteristischen Bildnisse aus ganzem Herzen erfreuen. *W. Leibl* dagegen, geb. zu Cöln 1846, ist von seinem in Piloty's Schule erwählten Vorbilde, nemlich von van Dyck, abgegangen, um sich entschiedenem Realismus in die Arme zu werfen, und hat hierin schon Nachfolger gefunden. Als Realist ist auch *W. Füssli*, der neuerlich leider München wieder verlassen hat, zu rühmen. Sonst leisten *A. v. Holmberg*, Fräulein *A. v. Berckholtz* und im Aquarell *J. Resch* Anerkennenswerthes.

Im weiten und üppig cultivirten Gebiete des Genre erscheint eine ideale Auffassung trotz Ramberg's Vorgang, wenn man von den an's Genrehafte streifenden Arbeiten der schon besprochenen Historienmaler absieht, ganz vereinzelt und auch da nicht sehr bedeutend vertreten. Anmuthig zwar sind *R. Beyschlag's* Idyllen immer, aber da seine hübschen mythischen oder modernen Mädchen in ihrer süssen Backfischschwärmerei allzu typisch einem Modell entsprungen

sind, wird doch die an sich liebliche Arie seines Pinsels ermüdend. Auch das historische Genre, an dessen Spitze der effektvolle *W. Diez* steht, erfreut sich keiner besonderen Zugkraft. Der technisch tüchtigste unter den hieher gehörigen Pilotyschülern, *J. Benczur*, zeigt zwar namentlich in Rococodarstellungen grosse Erfolge in der Wiedergabe des Beiwerks, der Stoffe und Geräthe, vermag jedoch die Charakteristik des Lebenden nicht zu gleicher Höhe zu erheben. Andere, wie *F. Barth, J. Herterich, O. Seitz,* suchen die der historischen Darstellung nöthige Mitte zu finden, haben sich aber bisher im Erfolge unsicher bewiesen. Auch das schon in den ersten Proben überraschende Talent *Herm. Kaulbach's*, des Sohnes unseres weltbekannten Meisters, fühlte sich in richtiger Empfindung dessen, was der bis in's Detail durchgeführte coloristische Realismus verlangt, wohler im reinen und vorwiegend eleganten Genre, als in der Darstellung historischer Persönlichkeiten, in der Weise, welche *L. v. Hagn*, geb. 1820, der in seiner »römischen Bibliothek« eines der feinsten Interieurs der neueren Zeit gegeben, seit längerer Zeit angebahnt hatte. Moderne Eleganz weiss *Claud. Schraudolph*, jun., neben H. Kaulbach das hervorstechendste Beispiel des durch die Zeit unvermeidlichen Abfalls von der väterlichen Richtung, stimmungsvoll zu erfassen.

Dankbarer als diese zumeist auf der Gränze zwischen dem Genre und dem Gebiete der idealen und historischen Kunst schwebenden Stoffe erwiesen sich jene, welche von jeher den Haupttummelplatz der Genremalerei bildeten, nemlich die der kleinbürgerlichen und bäuerlichen Sphäre. Ein wesentlicher Vorzug liegt schon in der prinzipiellen Auffassung dieser Gattung vornehmlich durch die Münchener Genremaler, welche in echt deutscher Gemüthlichkeit auf die einfachen Thätigkeiten, Unterhaltungen und Empfindungen des naiven Volkthumes einzugehen wissen, ohne in die Carricatur und Persiflage der Niederländer, in die Mitleiderweckungsucht der Engländer oder in die landschaftliche Auffassung der Franzosen, denen das Landvolk wie Bäume oder Vieh nur als Theil der Stimmungslandschaft zu erscheinen pflegt, zu verfallen. Ja statt Carricatur oder socialistischer Tendenz steigern manche das ländliche Leben zu beinahe idealer Höhe, wie *E. Young*, welcher in Form und Farbe, in Genrestoff und Landschaft eine gleich festliche Schönheit anstrebt. Aehnliches erstrebt *Th. Schütz*, wie jener ein Schüler Piloty's, doch jetzt nach

Stuttgart zurückgekehrt und dort mit *Häberlin* die schwäbische Kunst im Sinne ihres beiderseitigen Meisters inspirirend. *Ant. Seitz* dagegen setzt die Schönheit in technische Vollendung und erreicht auch bei sorgfältigster Durchbildung eine zierliche Feinheit, die ihn zu dem Münchener Meissonier gemacht hat. Den Preis von allen verdient jedoch der Tyroler *F. Defregger,* einer der hervorragendsten Schüler Piloty's, welcher seine technische Meisterschaft dem Gegenstande ganz unterzuordnen, diesen aber, meist harmlos gemüthlich, in einer Wahrheit und Concentration und mit einer Feinheit der Empfindung wiederzugeben weiss, wie keiner seiner jüngeren Zeitgenossen in diesem Fache. Der »Ringkampf in Tyrol«, der »Ball auf der Alm«, »die beiden Brüder« und neuestens »die Zuhörerinnen des Citherspielers« und »der Besuch« sind als Meisterwerke ersten Ranges zu bezeichnen. Sie zeigen alle jenes Maasshalten der wahren Kunst, welches allen Dingen den Grad von Vollendung gibt, den sie in ihrer Stellung zum Gewollten verdienen, so dass der Inhalt und namentlich der sinnige Ausdruck wonniger Empfindung das Ganze beherrscht. Wohlwollen, antheilvolles Eingehen auf ein ungesuchtes Vergnügen, befriedigtes Lauschen bei einer scherzhaften Erzählung oder bei ländlicher Musik und überhaupt jener seelische Rapport aller Betheiligten, welcher keine Gestalt als bezuglose Füllfigur, aber auch keine im ungehörigen und selbstgefälligen Uebergewichte erscheinen lässt. Ihm zunächst stehen *Ed. Kurzbauer*, *H. Kauffmann*, *Math. Schmidt*, *A. Gabl*, während *L. v. Hartmann*, *R. Epp*, *W. Rögge*, *F. Schlesinger* mehr der Richtung *R. Seb. Zimmermann's* († 1875) sich anzureihen scheinen. Einer sarkastisch-humoristischen Tendenz huldigt unter den hervorragenderen Meistern nur *E. Grützner*, welcher, nachdem er sich durch Falstaff- und Bühnenscenen bemerklich gemacht, nun vorzugsweise in der Persiflage des Klosterlebens sich gefällt, anderseits aber auch, gleichsam aus sich heraustretend Plafondmalerei im rosigen Colorit eines Cabanel geliefert hat. Dem reinen Realismus huldigen *R. Hirth*, *C. Haider*, *E. Harburger* und sonst vorzugsweise die zahlreichen Schüler Piloty's polnischer und ungarischer Nation. Eine Reihe von anderen im Gebiete des Genre sich bethätigenden Talenten kann hier nur mehr dem Namen nach aufgezählt werden, wie *H. Bethke, H. Brunner, G. Canton, G. Dehn, A. Deibl, A. Eberle, J. Flüggen, J. Gaisser, E. Hanfstängel, C. Happel, Th. Her*, *S. Hirschfelder, L. Hofmann*, *E. Heinel, M. Kaltenmoser,*

*C. Karger, A. Keller, J. Munsch, C. Otto, G. Papperitz, G. v. Seybold, A. Spring, L. Vollmar, J. Watter* u. a. m.

Einer gleich umfänglichen Pflege erfreute sich die Münchener Landschaftsmalerei, welche hauptsächlich unter dem Einflusse der beiden schon geschilderten Meister *Ed. Schleich* und *J. Lange* stand. Meister vom Range dieser oder eines A. Achenbach hat zwar die Neuzeit in München kaum aufzuweisen, aber dennoch ganz bedeutende Namen zu verzeichnen. Die ideale und monumentale Tendenz der vorausgegangenen Periode tritt freilich zurück und vermag sich nur mehr in entschieden coloristischer Haltung nach dem Vorgang der letzten Arbeiten des Düsseldorfer Schirmer zu behaupten, wie *G. Closs* († 1870) und *F. Knab* gezeigt haben. Diesem Verhältnisse entsprechend ist auch in bemerkenswerthem Gegensatz zu Berlin Italien nur mehr von älteren und schon genannten Künstlern, deren Schule in eine frühere Periode zurückfällt oder wie z. B. von *G. Köbel* nur gelegentlich herangezogen. Von den übrigen Gebieten zählt auch die Marine, der Münchener Kunst für Studien schon örtlich zu ferne liegend, nur wenige Vertreter, unter denen *W. Nylander*, der als einer der Nacheiferer Morgenstern's von der Darstellung der bayerischen Seen aus zur Marine gelangte, und *Bar. P. v. Tiesenhausen*, welcher als geborner Ostseeländer selbst in Lier's Schule wie *C. Bolonachi* in der Piloty's, zum Seemaler heranwuchs, hervorragen, während *Bar. C. v. Malchus, W. Pero* und *J. Wagner-Deines* hier nur genannt werden können. Die überwiegende Mehrzahl der Münchener Landschafter theilen sich in zwei Gruppen, Baum- und Flachlandschaft mit vorwiegender Stimmungstendenz einerseits und Gebirgslandschaft anderseits. In der ersteren, die zu Naturstudien besonders der Lüfte in der Hochebene Münchens, an den bayerischen Seen und in den Vorbergen die nächste Gelegenheit findet, steht wohl *Ad. Lier*, der Meister der staubigen wie im Landregen verschlammten Landstrasse und des umgebrochenen Ackerlandes, obenan. Mehr die Baumlandschaft cultiviren *D. Langko, C. Ebert, L. Correggio, J. Wopfner, J. Wenglein, E. Hellrath* in hoher, wie es scheint, besonders um Polling, Bernried und Chiemsee genährter Meisterschaft, welchen sich *A. Froloff, E. Gleim, C. Heffner, Ph. Röth, R. Schleich, C. Weber* und die Damen *J. Bauck* und *T. Blau* u. A. anschliessen. Steht diese ganze Richtung bewusst oder unbewusst unter dem Einflusse Schleich's, so spalten sich die

Vertreter der Gebirgslandschaft je nach dem Anschluss an den Vorgang *Heinlein's, Haushofer's, J. Lange's* oder *Steffan's* in mehre freilich sich vielfach berührende Richtungen. Ein Meister ersten Ranges ist jedoch unter ihnen nicht zu constatiren, wenn auch immer die Arbeiten eines *C. Millner, L. Meixner, C. Heilmeyer* oder *J. Vöscher* und die Aquarellen *A. Doll's* erfreulich erscheinen. Nennenswerth jedoch sind in der Gebirgslandschaft sonst noch *C. Brizzi, L. Gebhardt, H. Hacker, J. Hahn, F. v. Hofstetten, F. Leinecker, A. Lohr, C. Maibach, R. Pöppel, J. Rose* und *J. Schiffmann.*

Unter den Vertretern jener schnöden coloristischen Extravaganz, die von Frankreich ausgehend die verschiedenen Kunstzweige auf Erzielung schneidender Contrasteffekte hingelenkt und in die Münchener Historienmalerei — freilich durch Zuzug von Aussen — einen Böcklin gebracht, ist glücklicher Weise nur ein namhafter Landschafter zu verzeichnen, nemlich *Hans Thoma.* Verfasser dieses wenigstens kann und will nicht glauben, dass das ungebrochene Nebeneinander von abtönungslosen Farben, die schneidenden Grün Blau und Rosa, der Mangel von Schattenwirkung und Luftton mehr als eine geniale Wunderlichkeit, und in Wahrheit Vorboten der Zukunftskunst, geschweige denn diese selbst sein sollen.

Wie aber durch das Gleichgewicht von figürlicher Darstellung und Landschaft ein Mittelding zwischen Genre und Landschaft entsteht, worin sich ein *A. Kappis* oder *J. Köckert* mehrfach bethätigt haben, so neigt auch ein Mehr von Thierstaffage oder von Architektur zum Thierbild und Architekturbild hinüber. In ersterem stehen nach Fr. Voltz Vorbild die Viehlandschaften des trefflichen *A. Braith* an der Schwelle, während bei *H. Baisch* und *L. Willroider* die Landschaft sogar im Uebergewicht erscheint. Merkwürdiger ist, wie *Chr. Mali,* neben welchem noch *Weishaupt* und *O. Gebler* zu nennen sind, von der Architekturlandschaft den Weg zum Viehstück gefunden. Im Pferdestück blieb *Benno Adam* ziemlich vereinzelt, während das Wild durch *L. Voltz, C. Ockert, G. v. Maffei, O. Recknagel, C. Rhode* u. A. mit Vorliebe vertreten ward. — Auch das Architekturbild zeigt bei den trefflichen Meistern *Conr. Hoff* und *J. F. Hennings* einen mehr landschaftlichen Charakter als bei *J. Benedicter* u. A., und erhebt sich überhaupt bei den erstgenannten zu einer coloristischen Bedeutung, welche an die eines *P. Gräb, R. Alt* und *C. Werner,* hinanreicht. Was aber Quaglio in der älteren Periode, das ist neuestens *Chr. Jank* in der architektonischen Bühnenmalerei.

# Fünftes Capitel.

## Die neueste Malerei in Oesterreich und die Leistungen der kleineren deutschen Kunststätten.

Was Oesterreich betrifft, so scheint der neuere politische Aufschwung der nichtdeutschen Länder des Kaiserstaats auch von einer höchst bemerkenswerthen Erhebung der künstlerischen Thätigkeit oder vielmehr mit dem Erwachen der bisher noch schlummernden Talente jener Gebiete verbunden gewesen zu sein. Realismus und Coloristik fielen sogar in Polen und Ungarn auf einen fruchtbareren Boden als in Deutsch-Oesterreich. Schon in der Schule Piloty's musste die eminente Begabung der Söhne jener Länder in diesen Richtungen auffallen; wenn man aber bei der Mehrzahl den grössten Theil des Erfolges auf die Schule rechnen und insbesondere von dem Deutsch-Oesterreicher Makart oder etwa dem Böhmen Max absehen will, welche beide in München ihre künstlerische Heimat haben, so ist in der ganzen österreichischen Monarchie kein neuerer Historienmaler zu finden, der sich mit dem Polen *Jan Matejko* aus und zu Krakau, geb. 1838, messen könnte. Dieses ganz eigenartig entwickelte Talent erwarb sich schon 1867 auf der Pariser Ausstellung durch die Kühnheit der Composition wie durch die Energie des Vortrags die allgemeine Bewunderung. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass der »Reichstag zu Warschau 1773«*), welcher bekanntlich den Untergang Polens besiegelte, noch die Unruhe der

*) In der Belvedere-Gallerie zu Wien.

Unerfahrenheit und nicht die volle Beherrschung der technischen Mittel zeigt, doch konnte es Niemandem entgehen, dass man hier einer ganz originalen und vollwerthigen Kraft gegenüber stand. Die slavische Eigenart machte sich ausser dem Umstande, dass Matejko nur polnische Stoffe behandelte, auch in der Auffassung, Composition, streng racentypischen Formgebung und Farbe geltend, welche das deutsche durch die Antike beeinflusste Auge so fremdartig anmuthen, wie die Poesien und Melodien der Weichsel- oder Theissländer unser Ohr. Die gleiche und doch keineswegs manierirte Haltung begegnet auch in seinen übrigen Werken, wie in den Bildern »der Alchymist Sendziwoj producirt vor König Sigismund III. die Verwandlung in Gold« oder »Wladislaus der Weise wird von einem polnischen Gesandten aufgefordert das Kloster zu Dijon zu verlassen, und seine polnischen Kronansprüche geltend zu machen«, »der Hofnarr des Königs Sigmund I.«, »Union der Polen und Lithauer zu Lublin«, »Skarga predigend«, »Stephan Bathory vom russischen Gesandten um Frieden gebeten« u. s. w. Ein gewisses Düster, das übrigens Grundstimmung aller polnischen Maler, das Uebergewicht rothbrauner Töne und eine entschiedene Scheu vor landläufiger Idealität im Ganzen wie im Einzelnen geben diesen Werken zwar einen herben Charakter, erhöhen aber nur noch ihre selbstständige Bedeutung, wie denn auch der Umstand, dass dieselben ohne Bestellung entstanden sind und vor zwei Jahren noch fast sämmtlich verkäuflich waren, den gebornen Historienmaler, welcher lediglich seinem Drange folgend schaffte, verräth. Uebrigens sind auch seine Bildnisse von packender Wahrheit und Energie und namentlich seine Damen- und Kinderporträts zu den vorzüglichsten unserer Zeit zu zählen.

Weniger eigenartig zwar, aber in schwunghaftem Betriebe tritt die Historienmalerei in Ungarn entgegen, deren Vertreter neuestens sogar an deutschen Akademien als Lehrer oder ausserhalb dieses Verbandes in deutschen Hauptstädten wirken, wobei an *Alex. Wagner* und *Liezenmayer* in München zu erinnern ist. Anderseits wurde schon unter den Rahlschülern der beiden an monumentalen Arbeiten zu Pest bewährten Meister C. Lotz und M. Than gedacht, welche den Einfluss ihres Lehrers dem Piloty'schen gegenüber in Ungarn zu behaupten suchen. Als entschiedene Talente müssen dann noch *M. Zichy*, *V. Madarász* und *M. Kovács* genannt werden, deren völlige Reife jedoch noch abzuwarten ist.

Wie nüchtern und akademisch erscheint dagegen die Schule *C. Wurzinger's,* geb. 1817 in Wien! Hatte er sich auch der belgischen Fahne angeschlossen, so konnte sich doch die von ihm erstrebte coloristische Technik nicht mit dem durch Rahl begründeten Monumentalstyl vergleichen. Unter den Nachfolgern des letzteren aber hat sich *Canon* oder nach seinem wirklichen Namen *Hans v. Straschiripka,* übrigens erst nach Carlsruhe und seit 1869 nach Stuttgart übergesiedelt, mehr von der Tradition des Meisters emancipirt, als diess den schon im vorigen Buche besprochenen unmittelbaren Schülern Bitterlich, Griepenkerl u. s. w. gelungen ist, freilich um dafür in idealen Arbeiten einem fast archaistischen Eklekticismus bis zur Imitation der Venetianer und des Rubens zu verfallen*). Auch *Fried. Schilcher* scheint seine Schule vorzugsweise vor Werken des Rubens gemacht zu haben; andere dagegen wie der Rahlschüler *Eug. Felix* und *E. Boutibonne* bei modernen Franzosen, während *J. Neugebauer, Lud. Mayer, Sig. Pollak,* ferner *E. K. Lauffer* und der Prager *Schubert* ihre Richtung nicht deutlich ersehen lassen. In der That beruht der Ruhm der gegenwärtigen Wiener Historienmalerei auf den zwei Schlachtenmalern *Sig. l'Allemand* und *W. Emele,* von welchen der erstere in des Vaters Fussstapfen tretend durch solide Durchführung, der letztere, als geborner Badenser jetzt auch wieder nach Carlsruhe übergesiedelt, durch grössere Lebendigkeit und bewegteres Linienspiel sich auszeichnet. Diese allein ausgenommen erscheint bei den genannten Wiener Künstlern die Historie nur gelegentliche Nebenbeschäftigung neben der als Hauptsache betriebenen Porträtmalerei, zuweilen auch neben dem Genre.

Denn wie in Berlin, so hat sich auch in Wien die Bildnissmalerei immer einer bevorzugten Stellung zu erfreuen gehabt. Wie dort der Zusammenfluss von politischen und literarischen Capacitäten, so hatte sie in Wien der sehr personenreiche Hof, in neuester Zeit der Aufwand der Gründer-Emporkömmlinge begünstigt. Der Uebergang zur neueren Behandlungsweise wurde schon von *Fr. Schrotzberg,* geb. 1811 zu Wien, vermittelt. Doch waren es vielmehr *Canon, G. Gaul,* ebenfalls ein Schüler Rahl's, und besonders *H. v. Angeli,* geb. zu Oedenburg 1840, welche dem Bildniss das volle moderne

*) Einen interessanten Beleg hiefür gab die wunderliche „Loge des heil. Johannes" der Wiener Ausstellung.

Gepräge gaben und ihren Ruf über Oesterreich hinaus verbreiteten. Neben ihnen sind noch *J. M. Aigner*, *Ed. Charlemont*, *A. George-Meyer*, *L. Graf*, auch im Genre rühmlich, *J. Neugebauer*, *A. Oeconomo* zu nennen, nicht minder der treffliche Aquarellist und Zeichner *G. Decker*. Unter den Ungarn sind *L. Horovitz*, im Genre wie im Bildniss, in welch' letzterem er rembrandtisches Helldunkel zu erreichen weiss, und der Historienmaler *Madarász* hervorzuheben, unter den Polen *A. Grabowsky*, *L. Kablinsky*, und *H. v. Rodakowsky*. —

Im Gebiete des Genre konnte Wien die eminenten Meister der vorausgegangenen Periode, die Waldmüller, Danhauser und Friedländer nicht überbieten. Auch *C. A. Pettenkofen*, geb. 1821, hat seine Entwicklung schon früher gefunden, in seiner Spezialität von ungarischen Fuhr- und Marktleuten, Zigeunern u. s. w. aber vermittelst einer seltenen Feinheit des Tons und Delicatesse der Ausführung den Weg zur Naturwahrheit noch entschiedener betreten. Ebenso *Al. Schönn*, geb. 1826, der seine Stoffe noch weiter östlich, am liebsten in der Türkei, gelegentlich auch in Italien, suchte, manchmal aber in seinem Colorit zu bunt und grell wurde, und die Herrschaft des Tones nicht wie Pettenkofer erfasste. Trockener gestaltete sich bei den älteren Künstlern das historische Genre, wie *Ed. Ender* zeigt und selbst der hervorragendste jüngere Künstler dieser Gattung, *Eug. Blaas* jun., geb. zu Albano 1843, vermag die technische Tendenz nicht so weit zu verbergen um dem gewählten Vorgang selbstständige Bedeutung zu verschaffen. Auch das vielbesprochene historische Genrebild des schon genannten Porträtmalers *H. v. Angeli*, »der Rächer seiner Ehre«, durch die treffliche Zeichnung und Ausführung namentlich der Hände eine Zierde mehrer Ausstellungen, wurde von seinen anderen Genrearbeiten nicht erreicht, und noch weniger konnte *H. Eichler* durch seine flotte Manier oder *C. Herbsthofer* durch sein Anlehnen an Isabey und Meissonier den Anforderungen an diese Gattung genügen. Viel ansprechender gestaltete sich das ländliche Genre auf Grund der französischen und niederländischen Einwirkungen, wie *A. v. Bensa* mit seinen ungarischen Scenen, der effektvolle *J. Nowopacky* (geb. 1826), *Leop. Müller* mit seinem ausdruckreichen Realismus, der duftig zarte *G. Raab*, der geniale *E. Schindler* zeigen, während der unvergleichliche Aquarellist *L. Passini*, jetzt nach Berlin übergesiedelt, seine Darstellungen am liebsten aus dem italienischen Kirchenleben nimmt

und hierin, wie in den Domherrn im Chor*) Stupendes geleistet hat. In Aquarell und Zeichnung behandelt das Genrebild noch *E. Göbl;* sonst sind in diesem Fache *S. Dux*, *A. Ebert*, *J. Fux*, *R. Hausleithner*, *Marie Parmentier*, *C. Riedel*, *F. Russ* und *Fr. Schams* zu nennen.

Die Nebenlande haben auch hierin tüchtige Künstler hervorgebracht. Sieht man von den Italien wieder zurückgegebenen Mailändern *Induno* ab, so hat Prag einen *G. Manes* und *V. Barritius*, Krakau den Aquarellisten *J. Kossak*, Ungarn aber ausser dem schon für das Porträt genannten *L. Horowitz*, den trefflichen und empfindungsvollen *B. Székely* und den energischen, wenn auch in seinem grauschwarzen Tone düsteren Realisten *M. Munkáczy* aufzuweisen, welche letzteren zu den bedeutendsten Künstlern des Kaiserstaates zu zählen sind.

Hinsichtlich der Landschaftsmalerei Wiens ist des Aufschwungs, welchen die den classischen Idealstyl verdrängende Gebirgslandschaft durch *A. Hansch* und *C. Halauska* genommen, bereits früher (S. 507) gedacht worden. Es suchte zwar neben dem schon (S. 500) hervorgehobenen *J. Hoffmann* und dem gleichfalls zu Rahl's Schule zu zählenden *H. Otto*, welche die classisch ideale Landschaft cultivirten**), noch der Niederländer *Remi van Haanen*, geboren 1812, den reinen Realismus durch seine duftige idyllische Landschaftspoesie oder *A. Obermüllner* durch die von Alb. Zimmermann importirte Stylisirung zurückzudrängen; doch konnten die Principien der Gegenwart auch in diesem Gebiete so wenig ferne gehalten werden, wie im Genre. Strebt aber der treffliche *A. Hlavacek* in sorgfältigster Durchführung von Rinde und Blatt in seinen Baumlandschaften der Natur möglichst nahe zu kommen, so huldigen andere, wie *Ed. v. Lichtenfels* den Grundsätzen der Intimisten manchmal bis zu gänzlicher Formlosigkeit des Details, wenn auch wenigstens der Genannte stets anerkennungswerthe Genialität verräth. Eine tüchtige Mitte wissen *R. Ribarz* in seinen buntkräftigen und sonnigen venetianischen Ansichten, und *A. Schäffer* in seinen Wald-

*) In der Berliner Nationalgallerie.

**) Dem letzteren sind die Gemälde des Kursalons zu Wien zuzuschreiben, nicht dem ersteren, wie eine Verwechselung in der die Cyklen Hoffmann's verzeichnenden Note S. 501 angiebt.

landschaften zu halten, während *J. Selléný* in seinen australischen und Oceanienbildern die Rolle des Berliner Hildebrandt zu spielen versuchte. Mit der Marine befassten sich *A. Perko* und der unter Piloty's Schule zu München genannte *C. Bolanachi*. Von den übrigen meist mit der Gebirgslandschaft beschäftigten Künstlern sind zu nennen: *J. Bayer, J. Brunner, A. Ditscheiner, M. Fritsch, J. Holzer, L. Munsch, Louise v. Parmentier, R. Russ* jun. und *C. Schweninger*. Von den österreichischen Kronländern sind unter den Landschaftern zu nennen die Familie *Piepenhagen* und *A. Kirnig* in Prag, der Pole *V. Brochoki*, namentlich aber eine Reihe von tüchtigen Ungarn, wie *G. Keleti, A. Brodsky*, und der Palästinamaler *A. Ligeti*, unter welchen *V. Meszöly* durch seinen feinen kühlen Ton und *L. Páll* als Intimist hervorragen.

In der Epoche des Idealstyls war das Schwergewicht der Entwicklung und Thätigkeit Deutschlands im Gebiete der Malerei entschieden auf München und Düsseldorf gelegen. Wir sahen die Akademie zu Berlin an den beiden Krücken der schulmeisterlich-lahmen Wahl'schen Richtung und des prosaischen Schadowianismus, welcher seit Rauch's Auftreten auf die Malerei grösseren Einfluss ausübte als auf das eigene Gebiet der Plastik, sich mühselig schleppen und seine besten Kräfte von der rheinischen Akademie erwerben. Die alte Dresdener Schule hatte fast gänzlich geruht, bis sie Bendemann zur Filiale von Düsseldorf machte, und die Wiener Akademie, gleichwohl die Wiege der romantischen Erhebung, hielt, nachdem sie das eigene ihr missrathen erscheinende Kind ausgestossen, bis in die letzte Zeit der schwere Bann des Zopfs darnieder, bis Führich wenigstens nach einer Seite hin sie zur Theilnahme an der deutschen Kunsterhebung zwang, und Rahl, welcher übrigens der Körperschaft nur kurze Zeit angehörte, zur umfassenderen Aufraffung wenigstens den Anstoss gab.

Seit den fünfziger Jahren hatte sich die Sachlage einigermassen geändert. In demselben Maasse, in welchem Düsseldorf als Akademie zurückging, hatte der nun alle Kräfte concentrirende Erbe, Berlin, gewonnen, welche riesig wachsende Stadt überhaupt in den letzten Jahrzehnten unter den Hauptstädten Europa's die verhältnissmässig grösste Erhebung gewonnen. Nicht minder erfreulich fanden wir den Aufschwung Wiens, der übrigens noch mehr als im Gebiete

der Malerei, in welchem der Einfluss Münchens mit dem Rahl's rivalisirt, im Gebiete der Baukunst epochemachend genannt werden muss. Ebenso überraschend drängt sich die Energie auf, mit welcher die österreichischen Kronlande ihre politischen Errungenschaften nicht minder in wissenschaftlicher und künstlerischer Regsamkeit zu verdienen suchen. Auch in den kleineren deutschen Hauptstädten hatten sich zwei Kunstschulen zu Ruf gebracht, welche vordem höchstens dem Namen nach existirt hatten, nemlich Carlsruhe und Weimar. In Dresden, Stuttgart, Frankfurt a. M. zwar sind die Verhältnisse die alten geblieben; dagegen waren Königsberg als Kunstschule*) und Hamburg durch den Besitz einiger für sich wirkender Talente neu in die Reihe der deutschen Pflegestätten der Malerei eingetreten.

In Carlsruhe zunächst war der überwiegende Einfluss von Düsseldorf seit Lessing's und Schirmer's Berufung begründet. Nächst ihnen errang im Gebiete der Historienmalerei besonders *Lud. des Coudres*, geb. zu Cassel 1820, ein Schüler Carl Sohn's in Düsseldorf, eine hervorragende Stellung, indem er namentlich auf coloristische Durchbildung ausging und durch die Wärme und Tiefe seiner Farben besonders seinen religiösen Bildern eine stimmungsvolle Bedeutung zu verleihen wusste. Frühzeitig durch seine »Francesca da Rimini« (nach Dante) wie durch eine »büssende Magdalena« sein coloristisches Talent verrathend, hatte er durch eine »Grablegung Christi«**) die erlangte Meisterschaft bekundet, und durch seine »heiligen Frauen mit Johannes unter dem Kreuze«, eine »Anbetung der Hirten« und die »Ruhe auf der Flucht nach Aegypten« zu behaupten gewusst. Keineswegs Nazarener im Sinne Overbeck's, Führer's oder Deger's, unterzog er auch mythologische Gegenstände seinem Pinsel, wie das schöne Bild der Wiener Ausstellung »Psyche und Pan« gezeigt hat. Seinem und Canon's Einfluss ist es wohl zu danken, dass der treffliche Genremaler *Carl Schick*, geb. zu Gilgertsau 1826, zur Historie übergetreten und seit einem Jahrzehente vorzugsweise hierin durch seine Schöpfungen wie als Lehrer gewirkt hat. Im Gegensatz zu Des Coudres' auf Galleriestudien beruhender Entwicklung verfolgte *Feodor Dietz*, geb. 1813 zu Neunstetten in

---

*) 1845 als Akademie gegründet.

**) 1861. In der grossherz. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Baden, † 1870, eine entschieden realistische Richtung. Erst Schüler des alten Pferdemalers Rud. Kuntz, hatte er schon mit seinem ersten Bilde »Damas stürzt sich 1795 bei Quiberon mit seinem Pferde in's Meer« (1832 gemalt) seine Neigung zum kühn und phantastisch wild Bewegten zu erkennen gegeben, welches er auch in der nun bezogenen Münchener Schule unter Ph. Foltz nicht abzustreifen vermochte, wenn auch »Piccolomini's Tod« (1835) und »Pappenheim's Tod« (1837)*) mehr die strengere und ideale Composition der Münchener Historienmalerei verspüren lassen. 1837 in Horace Vernet's Schule übertretend, entschlug er sich wieder der Münchener Fessel und eignete sich jene breite monumentale Entschiedenheit an, die in der grossen Leinwand »Zerstörung Heidelbergs durch Melac« **) wesentlich dazu beitrug, den französischen Realismus in das deutsche Historienbild zu verpflanzen. Von seinen zahlreichen übrigen Werken zeigen »die Schlacht bei Rossbach» (1866), »Blücher, den Weg nach Paris antretend«, eher ein Sinken des Meisters, dessen bewegtes Leben und eigenthümliche Anlage die Schulbildung im eigentlichen Sinne ausschloss.

Bestechender wirkte die effektvolle und glänzende Coloristik *F. Keller's*, erst Lessing's und dann des Carlsruhe wieder untreu gewordenen Canon Schüler, welcher im Gegensatz gegen den Eklekticismus seiner Lehrer oder den etwas grautönigen Realismus eines *F. Dietz* der Brillanz der Farbe Geltung zu verschaffen suchte. Freilich ist nicht zu leugnen, dass sein »Tod Philipp II.«, welcher auf der Pariser Ausstellung Beifall gefunden, durch sein neronisches Fest, welches in allzu üppiger Coloristik prangte, nicht erreicht worden ist und als Uebertreibung und somit als Abweg bezeichnet werden muss, der dem begabten Künstler gefährlich werden könnte. Von *Ant. v. Werner*, jetzt in Berlin, ist schon früher gesprochen worden.

Im Porträtfache hat Baden, die Heimat eines der grössten Porträtmaler unseres Jahrhunderts, des gallisirten *F. X. Winterhalter*, gegenwärtig ausser den gelegentlich auch in diesem Gebiete bethätigten Historienmalern keinen namhaften Vertreter. Mehr im Felde

*) Das erstere in der Carlsruher Kunsthalle; das zweite in der Mainzer Stadtgallerie.

**) In der Kunsthalle zu Carlsruhe.

des Genre und der Landschaft und vornehmlich der letzteren. Für den Uebertritt C. Schick's zur Historie und für den frühen Tod des liebenswürdigen *L. Kachel* (vgl. S. 620) entschädigten im Gebiet des Genre die Erwerbung des schon oben (S. 622) gewürdigten *W. Riefstahl*, welcher durch seine Lieblingsstoffe aus dem Schwarzwalde im ideellen Sinne schon vorher dem deutschen Südwesten angehört hatte. Neben ihm sind noch *A. Vischer*, geb. zu Kündringen 1826, als Vertreter des historischen Genre, und *C. Roux*, geb. zu Heidelberg 1826, durch Genre und Thierstücke bekannt, zu nennen. Von nicht minder gutem Klange, aber zahlreicher sind die Vertreter der Carlsruher Landschaft, für die der Einfluss von Lessing, Schirmer und von dem begabten Norweger *Hans Gude* (vgl. S. 510) maassgebend geworden ist. Der letztere hatte sein in Düsseldorf ausschliessliches Stoffgebiet aus seiner nordischen Heimat durch die deutsche Landschaft erweitert, aber die grossartige Naturauffassung bewahrt, durch die er schon in der rheinischen Kunststadt sich einen Platz neben Achenbach errungen hatte. Getreu seinen Lehrern Lessing und Schirmer blieb auch *Th. Kotsch* aus Hannover (vgl. S. 506), während ein anderer Düsseldorfer, *G. Saal* aus Coblenz, nach längerem Aufenthalt in Paris seinen Darstellungen aus dem hohen Norden mehr Frische zu erringen strebte, als sie seiner etwas pedantischen Schule eigen war. Treffliche Kräfte, wie *Jac. Vollweider*, geb. zu Eichstetten 1834, durch seine Waldlandschaften bekannt, oder *Fr. Sturm*, der als vormaliger Matrose sich auf die Marine seines Meisters Gude warf, stellten sich ihm zur Seite, neben welchen noch *A. Hörter, G. Osterroth, W. Schröter* und *C. Richard* zu nennen sind.

Im Architekturbild ist hier wieder *Aug. v. Bayer's* aus Rorschach, geb. 1804, zu gedenken, dessen weniger auf Wahrheit denn auf Schönheit Anspruch machende Strahlen- und Farbeneffekte zu ideal und zu romantisch sind, als dass er nicht in einer früheren Periode hätte erwähnt werden müssen, während im Thierstück und Stillleben zugleich *A. Schepp* sich einen geachteten Namen erworben hat.

Noch lebhafter, aber auch wechselvoller war der neueste Kunstaufschwung in der Musenstadt Weimar, der überdiess sein ganz besonderes Gepräge dadurch gewann, dass mehre Vorstände der dortigen Kunstschule direct aus Belgien berufen wurden. Die Ver-

anlassung dazu scheint die coloristische Schwäche G. Genelli's, von dessen unfruchtbarer Berufung früher die Rede gewesen ist, wie die für die Leitung einer Schule ungeeignete Specialität Preller's und die anregungslose Trockenheit des gleichfalls aus Weimar gebürtigen Fried. Martersteig gegeben zu haben. Der Gedanke, die Schule durch einen Zögling der Antwerpener Akademie und zugleich durch einen der bedeutendsten Künstler Süddeutschland frisch zu beleben, war in hohem Grade ansprechend, indem dadurch ausser dem schon bestehenden Classicismus die Hauptrichtungen vertreten gewesen wären. Auch war die Wahl vorzüglich, indem man *A. v. Ramberg* aus München und *Ferd. Pauwels*, geb. 1830, einem Schüler Wapper's, der durch seine Verbannten des Herzogs Alba die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte, aus Antwerpen berief. Doch zum Nachtheil der Schule leistete der erstere bald wieder seiner Rückberufung nach München Folge, während *James Marshall*, geb. 1838 in Amsterdam, welcher, zu Weimar erzogen, in seinem 18. Jahre an die Antwerpener Akademie und später nach Paris gekommen war, dann aber eine ansehnliche Verstärkung der belgischen Richtung in Weimar gebildet hatte, gleichzeitig mit dem Abgang Ramberg's nach Berlin übersiedelte. Ja Pauwels selbst kehrte einige Jahre darauf in seine Heimat zurück, so dass nun der Belgier *Ch. Verlat*, geb. zu Antwerpen 1828, der nunmehrige Direktor der Kunstschule in der Weimarer Filiale der Antwerpener Akademie ziemlich vereinsamt steht. — Von den deutschen Künstlern aber hatte Weimar, als Ramberg und Marshall die bewegte Schule verliessen, auch einen höchst begabten, daselbst (1835) gebornen, Historienmaler verloren, *Otto Schwerdgeburth*, welcher nach seinen Schuljahren bei Preller von 1856—1860 zu Antwerpen die belgischen Meister Guffens und Swerts in den Börsenfresken unterstützt hatte und trefflich ausgebildet nach Weimar zurückkehrte*), wo er leider bald (1866) starb. Der Nachfolger Ramberg's, *Bernh. Plockhorst*, von welchem unter den Berliner Historienmalern die Rede war, zog auch seinerseits, wie sein Vorgänger, die Rückkehr in eine grössere Kunststadt (Berlin) und zu lebhafterer Lehrthätigkeit vor. Ebenso hat *Paul Thumann*, der tüchtige Illustrator von Auerbach's

*) Das schöne Bild „die Spaziergänger vor dem Thor“ nach Goethe's Faust im R.-W.'schen Museum zu Cöln darf als sein bestes Werk betrachtet werden.

Volkskalender, nachdem er durch »Luther's Trauung mit Katharina von Bora« sich als einen bedeutenden Vertreter der belgischen Richtung bewährt hatte, vor wenigen Jahren Weimar verlassen, um nach Dresden überzusiedeln. Indess gelang es der Musenstadt in dem schon gerühmten Düsseldorfer *A. Baur* eine hoffentlich ausdauerndere Kraft zu gewinnen, welche den Glanz der jungen Kunstschule, die seit zwei Jahrzehnten über eine so ansehnliche Reihe von Historienmalern zu gebieten hatte, behaupten wird.

Im Bildniss ist die *Gräfin von York*, geborne Gräfin Kalkreuth, zu nennen, welche auch im Historienbilde religiösen Gegenstandes Erfreuliches im Sinne der Schule geleistet hat. — Auch im Gebiet des Genre hat Weimar eine ansehnliche Vertretung aufzuweisen. Obenan stand *J. W. Cordes*, geb. 1824 zu Lübeck, † 1869, ebenso der Landschaft wie dem Genre angehörig. Er hatte seine Studien zunächst als Landschafter bei Lessing und Gude in Düsseldorf gemacht und sich der Darstellung der nordischen Natur zugewandt, wobei er die Staffage so sehr betonte, dass sich der Uebergang zum Genre von selbst ergab. 1859 nach Weimar übergesiedelt, bildete er dort eine Art von nordischem Gegensatz gegen Preller, welchen er jedoch an coloristischer Bedeutung entschieden übertraf. Sein Hauptwerk, »die wilde Jagd«*), wobei die mächtigen Gespenster in der Gestalt von Wolkengebilden einherjagen, zeigt die ihm eigene Gabe, Landschaft und figürliche Darstellung mit einander zu verschmelzen, in der augenfälligsten Weise. Eine ähnliche Verbindung von Landschaft und Genre strebt *C. Rettich* an, doch nicht mit gleicher Macht der Empfindung wie des Vortrags. *O. Günther* und *C. Gussow* bewegen sich mehr auf idyllischem Boden, wohl nicht ohne Zusammenhang mit der Ramberg'schen Richtung, auf welche des ersteren »Hochzeitzug in Thüringen« und des letzteren »Kirchgängerin« hinzuweisen scheint. *C. Schlösser* aus Darmstadt dagegen, welcher seine Schule bei *Jac. Becker* in Frankfurt gemacht, hatte dann seine weitere Ausbildung im Couture'schen Atelier gesucht, um jedoch nach seiner Rückkehr die Ueberzeugung zu gewinnen, dass der Tausch nicht von Vortheil sei. Wenigstens scheint diese Bekehrung aus dem Vergleich seiner pariser Arbeiten mit seinen neuesten, wie das »Religionsgespräch«, »Rath in Noth«, letztere besonders

*) In die Sammlung Gsell in Wien gelangt.

empfindungsvoll durchgeführt, hervorzugehen. Neben diesen Genremeistern aber mögen noch *W. Souchon*, *C. Geibel*, *E. v. Freiesleben* und *R. v. Haber* genannt werden.

In der Landschaftsmalerei sind der treffliche Gebirgslandschafter *Graf St. Kalkreuth* (vgl. S. 510) durch langjährige Thätigkeit an der Weimarer Kunstschule, an deren Spitze er stand, wie der eben da und später (S. 626) erwähnte *Al. Michelis*, mehr maassgebend geworden, als diess dem genialen Preller möglich geworden war. Dem letzteren folgte namentlich des Meisters Sohn, *Ludwig Preller*. An den ersteren schlossen sich an *C. Hummel* und *Th. Hagen*, beide als Lehrer der Kunstschule thätig; mit mehr oder weniger Eigenart auch *C. Buchholz*, *Baron v. Gleichen-Russwurm*, *J. Hermes* und *C. v. Schlicht*, während *Fr. Arndt* der Stimmungslandschaft und *H. Feddersen* einem anspruchlosen und frischen Realismus huldigt.

In Frankfurt am Main, dessen Städel'sche Stiftung dem Kunstunterricht so reiche Mittel darbietet, hatte die Historienmalerei seit Veit's Ausscheiden trotz Steinle's Bemühungen keinen fruchtbaren Boden mehr gewinnen können. Steinle selbst fand sich in genreartige Darstellungen aus den Dichtern und näherte sich dadurch den schon gerühmten Frankfurter Genremalern *Jac. Becker* und *Mor. Oppenheim*. Unter den neueren Vertretern des Genre aber ragt neben *Ferd. Becker* *Alb. Hendschel*, geboren 1834 zu Frankfurt, besonders als Zeichner hervor, durch sein »Skizzenbuch« allbekannt, und einen L. Richter in Dresden, wenn auch nicht an Zartheit des Eingehens in's Kinderleben erreichend, so doch an Vielseitigkeit, schlagender Charakteristik und in der Formensprache überbietend. Auch *L. Bode* dürfte sein gemaltes Genre als Illustrator hinter sich lassen. Dagegen darf *Carl Hoff* nach seiner »Rococowhistpartie«, »Ruhe auf der Flucht«, »Erste Kritik« u. s. w. als einer der brillantesten Coloristen gerühmt und zu den besten Genremalern der Gegenwart gezählt werden. *C. Engel* und *C. Th. Reiffenstein* mögen noch genannt werden. — In der Landschaft hat Frankfurt Ursache, abgesehen von dem älteren sorgfältigen *E. W. Pose*, geb. 1812 zu Düsseldorf, auf *C. P. Burnitz*, geb. zu Frankfurt 1824, stolz zu sein, welcher seine aus der Umgebung der Mainstadt oder aus den bayerischen Vorbergen entnommenen Motive mit seltener Wahrheit und landschaftlicher Empfindung wiederzugeben weiss. Auch *J. Chr. Heerdt*, geb. 1818 zu Stuttgart, und der vorzugsweise

die italienische Landschaft mit weiten Fernsichten cultivirende *A. Höffler* geniessen eines guten Namens. Weniger bekannt ist der Stimmungslandschafter *R. Fresenius*, neben welchem noch *J. Maurer* und *H. Winter*, letzterer zum Genre neigend, zu nennen sind.

Zu den gefeiertsten und populärsten Künstlern Frankfurts gehört endlich *Ad. Schreyer*, in Paris gebildet, einer der hervorragendsten Pferdemaler der Gegenwart, dessen »Kosakenpferde im Schneegestöber« sogar in der Seinestadt Aufsehen erregten*). Kühnheit, Lebendigkeit und Wahrheit in Composition, Formgebung und Colorit zeichnen seine Werke in gleicher Weise aus, besonders wenn er sich auf das rauhhaarige Steppenpferd der untern Donau- oder Donländer beschränkt. Neben ihm kann *Ant. Becker* als Thiermaler nur genannt werden.

Stuttgart's Kunstschule scheint von der Carlsruher überflügelt. Der Altmeister *B. Neher* vermochte zwar seine künstlerische Bedeutung bis auf die Neuzeit zu bewahren; ja es scheinen sogar seine letzten Werke, wie das in Wien ausgestellte Abrahamsbild und die Glasgemäldecartons seine früheren noch zu übertreffen; allein sein Einfluss auf die Schule wird von Jahr zu Jahr geringer, und in der That ist ausser *F. Bentele*, geb. zu Tettnang 1828, kein namhafter Nachfolger zu verzeichnen. *H. Rustige* dagegen, dessen technische Durchbildung ihn zu mechanischer Auffassung verführte, war wohl nicht in der Lage, der Historienmalerei einen höheren Aufschwung zu geben, und die besseren Talente zu hindern, der Anziehungskraft von Paris einerseits, welcher die Stuttgarter Kunstjugend bis auf *Carl Müller*, geb. 1813 und *G. v. Bohn*, geb. 1816, von jeher huldigte, und anderseits von München, welches einen *Braith*, *Baisch*, *Closs*, *Ebert* u. A. an sich zog, Folge zu leisten. Selbst das Genre erfreut sich nur einer geringen Pflege. Unter den hervorragenderen Vertretern des geschichtlichen wie des ländlichen Genre entstammen die schon genannten *C. Häberlin*, dessen Aufhebung des Klosters Alpirsbach 1648**) beinahe piloty'sche Handschrift zeigt, und *Theod. Schütz* der Schule Piloty's, und *C. Bauerle*, geb. zu Endersbach 1832, scheint in den »Waisen« ***) mehr einen besonders glücklichen Griff

---

*) Das Bild befindet sich im Palais Luxembourg.

**) Im Museum zu Stuttgart.

***) Ebenda.

gethan zu haben, welchem die folgende Thätigkeit, die ihn einer etwas verblasenen Manier huldigend zeigt, nicht ganz entsprach. Sonst dürfte noch *Rob. Heck,* geb. zu Stuttgart 1831, als Porträtist und Landschafter thätig, genannt werden, dazu die Bildnissmaler *Fr. Erhardt* und *G. Fischer.*

In der Landschaft ist noch immer der alte Stylist *H. Funk,* geb. zu Herford 1809, welcher als Genosse Pose's in Düsseldorf gebildet nach längerem Aufenthalte in Frankfurt nach Stuttgart kam, der hervorragendste Meister. Durch poetische Auffassung rühmenswerth, und in athmosphärischen Effekten glücklich erscheint namentlich im Aquarell *F. X. v. Riedmüller,* technisch geschickt *G. Conze* von etwas fabrikmässiger Tüchtigkeit dagegen der Holländer *F. P. Peters,* besonders auf Beleuchtungseffekte ausgehend, während seiner gut geschulten Tochter *Anna Peters,* einer wahllos realistischen Blumenmalerin, etwas mehr Styl zu wünschen wäre.

In Dresden hielt die Bendemann-Schnorr'sche Schule, deren früher eingehend gedacht worden ist, bis auf die neueste Zeit vor und behauptete, während in Weimar der belgische Import das entschiedenste Uebergewicht gewann, in der Historienmalerei fast ausschliessend das Feld. Wie München war daher auch die Elbestadt (vgl. S. 458 fg.) ein Hort der ideal-monumentalen Kunst an deren Erhaltung der lebhafte Betrieb der Plastik in der nicht zu unterschätzenden Wechselwirkung der Künste keinen geringen Antheil zu haben scheint. Es blieben sonach für Coloristik und Realismus mit wenigen Ausnahmen wie von dem gründlichen und sorgfältigen *Hein. Hoffmann* aus Darmstadt nur die kleineren Fächer übrig, und selbst für Porträt, in welchem *P. Kiessling* hervorragt, oder für Genre, das unter den Neueren vielleicht in *W. Schuster* und *H. Juncker* seine namhaftesten Vertreter hat, hat sich kein kräftiger Nachwuchs gefunden. Dafür ist die Landschaft genügend cultivirt worden und zwar, wenn man von *Erw. Oehme* absieht, welcher sie in Schwindscher Art romantisirt, in durchweg modern realistischer oder stimmungsvoller Weise. So liefert *C. Krüger* meisterhafte Stimmungsbilder aus sumpfigem Waldesinnern, während *Aug. Reinhardt, T. Chaulant* und *W. Rau* italienische Motive bevorzugen, und *A. Herrenburg* seine Stoffe dem Orient entlehnt. *S. Dahl* vertritt mit Jagdstücken das Thierbild, *Alma Schindler* mit Blumen das Stillleben.

Hamburg endlich hat in jedem Kunstfache einen bedeutenden

Meister aufzuweisen. Zunächst für die Historie *Herm. Steinfurth*, geb. zu Hamburg 1824 und zu Düsseldorf gebildet, der in seinen Zeichnungen zur Prometheia des Aeschylus den Genelli'schen Weg mit Glück zu betreten begonnen hat. Seine »Erziehung des Jupiter« zeigt jedoch seine schöne Begabung hinsichtlich der Composition durch coloristische Bestrebungen zurückgedrängt. Ungleich grössere Popularität erwarb sich der hamburgische Genremeister *F. Heilbuth*, der jedoch den grössten Theil seines Lebens in Paris verbracht hat und deshalb wie der ihm heimatlich benachbarte Historienmaler *Ch. E. R. H. Lehmann* aus Kiel ebenso zu den französischen Künstlern gerechnet werden kann. Die Spezialität der kirchlichen Kreise Roms, der Cardinäle, Seminaristen, aber auch der Diener der ersteren gemahnt an den schon erwähnten Aquarellisten Passini, mit welchem Heilbuth auch sonst manche Aehnlichkeit zeigt. Als ein Meister der Landschaft muss *Val. Ruths* (vgl. S. 626) gelten, in Morgen-, Abend-, Frühlings- oder Herbststimmung vortrefflich, und ebenso gewandt in Gebirgs- wie Flachlandschaft, im Küsten- und Dorfbild. In gleicher Sicherheit bewegt sich *A. Mosengel* bald an den Niederungen und an der Mündung der Elbe, wie im Alpenland, während *Fr. Hünten* in der Marine sich auszeichnet. In *Fr. Heimerdinger* endlich besitzt Hamburg einen erprobten Künstler des Thierbilds mit Ausschluss des Weideviehes, wobei Jagdstücke, Kätzchen, Vögel bis zum Sperling herab und nicht minder reine Stillleben mit gleicher Meisterschaft und meist mit reizendem Genre-Humor behandelt werden.

Die übrigen Städte Deutschlands haben nur vereinzelte Künstler aufzuweisen. In den meisten fehlt es an Kunstschulen, und selbst an zwei Plätzen, welche sich einer solchen erfreuen, wie in Leipzig und Königsberg, verhindert die Anziehungskraft von Berlin und Dresden eine lebhaftere Entwicklung des Kunstlebens. Doch besitzt Leipzig in dem Bildniss- und Genremaler *Leon Pohle* einen tüchtigen Coloristen und darf auch den berühmten Aquarellisten *Carl Werner*, geb. 1808 zu Leipzig wieder den seinigen nennen. Die Architekturlandschaft findet auch in anderen Städten vereinzelte Vertretung, wie durch den sorgfältigen *F. C. Mayer* in Nürnberg, durch *Alb. Schwendy* in Dessau, und F. Jentzen in Schwerin, während Hannover die Landschafter *C. Eckermann*, *E. Koken* und *H. Vosberg*, und Cassel

---

*) Im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln.

ausser dem Classicisten *Aug. Bromeis* ebenfalls im Landschaftsbilde einen *Friedrich Müller* und *Ed. Stiegel* zu nennen hat.

Ein lebhafterer Kunstbetrieb ist übrigens in kleineren Städten jetzt vielleicht noch weniger möglich als zuvor. Der Künstler vermag zwar, nachdem er seine Schule durchlaufen, für sich seine landschaftlichen oder Modellstudien für Genre und Historie zu machen, aber die Entwicklung und der Fortschritt der Technik verlangen ein beständiges Sehen der Productionen der Genossen, und die Schule allein ist jetzt weit weniger hiefür genügend als in der vorausgängigen Periode. Ueberdiess sind auch mit der Veränderung der Nachfrage die kleineren Städte allein schon und abgesehen von anderen Nebengründen wie der Beschränkung der Porträtmalerei durch die Photographie zu grösserem Kunstbetrieb untauglich geworden. Namentlich jene, welche abseits vom grossen Verkehr liegend dem auswärtigen und man darf sagen internationalen Markte sich entziehen, wie diess z. B. in Königsberg der Fall ist. Es ist demnach auch keine Frage, dass die Akademie zu Düsseldorf dem Niedergange geweiht ist, und dass mit dem Ausscheiden der noch dort wirkenden Meister, eines Bendemann, Deger, Knaus, Achenbach u. s. w. trotz der Bemühungen der Staatsregierung die Ebbe unverkennbar sein wird. Immerhin aber bleibt es noch ein Glück, dass die eigenthümliche politische Gestaltung der Länder deutscher Zunge vor einer so aussaugenden Centralisation, wie sie in Frankreich auftritt, bewahrt, und dass der Norden in Berlin, der Osten in Wien, der Süden in München und der Westen in Carlsruhe-Stuttgart-Frankfurt die eigenen blühenden Mittelpunkte noch haben und wohl auch behalten werden. Es ist diess ein Glück für die Kunst, welche durch die verschiedenen Einflüsse des landschaftlichen wie Volksgepräges ihre locale Eigenart und Mannigfaltigkeit nicht nur bewahren, sondern sogar erweitern wird, und ein Glück für die Nation, welche des unzweifelhaften Segens des Kunstbetriebs in weit grösserer Ausdehnung theilhaftig wird, als diess bei vollkommener Centralisation desselben in unserem an künstlerischem Sinne dem französischen Nachbarlande nicht in jeder Richtung gleichen Vaterlande der Fall sein könnte. —

---

# Sechstes Capitel.

---

## Die neueste Plastik.

Es musste in den drei letzten Capiteln constatirt werden, dass die deutsche Malerei der Gegenwart ihre mannigfaltigen Impulse von Aussen, nemlich von Frankreich und Belgien empfangen habe. Eine solche Abhängigkeit, wie sie im Gebiete der Malerei Regel, herrscht im Reiche des Meissels nur ausnahmsweise. Die Bildnerei der romanischen Völker ist in der Hauptsache einen anderen Weg gegangen als die der Deutschen, und zwar, wie man behaupten darf, einen minder glücklichen und dem Wesen dieser Kunst oder den Anforderungen der Zeit minder gemässen, als ihn die Deutschen schon mit Rauch gefunden und in der Hauptsache bis auf die unmittelbare Gegenwart herab verfolgt haben.

Italien, welches seit dem Beginn unserer Zeitrechnung in vielen Jahrhunderten der Mittelpunkt aller Bildhauerei der Welt gewesen, wird jetzt nur mehr in untergeordneter Hinsicht als mustergiltig auftreten können, nemlich in Bezug auf Marmortechnik und formale Vollendung. Der Sinn für das Monumentale, für wahre Grösse und innere Bedeutung ist dem Vaterlande Buonarotti's in dieser Kunst unleugbar abhanden gekommen, um überwiegend technischem Raffinement Platz zu machen. Verfasser dieses erinnert sich nicht, in Mailand, Florenz oder Rom, wo der Bildnerei überhaupt noch öffentliche Aufgaben gestellt worden sind, Werke aus der neueren Zeit gesehen zu haben, welche mit den Monumental-

werken der Berliner oder Dresdener Schule auch nur entfernt verglichen werden könnten. Statt mit den wachsenden Dimensionen auch an innerem Werthe zu wachsen, vergrössert sich an den italienischen Monumentalwerken mit dem Maasse nur die innere Leere, welcher gegenüber eine gewisse Tadellosigkeit der Verhältnisse, des Aufbaues, der Silhouette des Ganzen und Einzelnen und der sicheren Formensprache im Allgemeinen den Beschauer nicht entschädigen kann.

Der italienische Künstler arbeitet nemlich seit Jahren grösstentheils für den auswärtigen Markt und den gelegentlichen Handel. Der kunstfreundliche Lord oder der amerikanische Petroleumfinder holt sich in den schwunghaften Werkstätten seinen Schmuck für Vestibüle, Treppenhäuser und Salons und braucht dazu weder monumentale noch tiefere Bedeutung: zierliche Vollendung und zarter Formenreiz pflegt dem Besteller oder vielmehr Käufer wie den Gästen seines Hauses mehr zu imponiren. Dazu leitet schon die Tradition des grössten der modernen italienischen Künstler, eines Canova, auf diese Fährte. Für die Conception genügt ein ansprechender und manchmal überraschender Einfall, für das Thonmodell eine skizzenhafte Behandlung; das Wesentliche ist erst die Ausführung in Marmor, wobei dann wohl eher alles andere als die Durchgeistigung der Gestalten, welche schon im Modell gewonnen sein muss, nachgetragen werden kann. Kein Wunder, dass manche Talente, und solche hat gewiss die Heimat des carrarischen Marmors unter den zahlreichen Technikern auch viele hervorgebracht, in ihrer sich stets steigernden Geschicklichkeit, die ihnen als das zu erstrebende Hauptziel erscheint, so zu sagen ersticken. Bei weitem die Mehrzahl der auf den drei internationalen Ausstellungen zu Paris, München und Wien von den Italienern aufgehäuften Werke glänzten durch überraschende Meisterschaft in Ueberwindung technischer Schwierigkeiten oder durch süsslich-sinnlichen Formenreiz. Selbst von der gesunden Sinnlichkeit, dem Evangelium des Fleisches, welcher man im Gebiete jener Kunst noch das Wort reden könnte, der ja äussere Körperschönheit so wesentlich ist, findet sich selten eine Spur, wie denn überhaupt Schönheit in koketten Reiz und Vollkommenheit der Form in schwächliche Zierlichkeit sich verwandelt hat.

Merkwürdig ist, dass entlegene Pflegestätten der italienischen Plastik, wie die beiden Hauptschulen Rom und Mailand sind, weit weniger Unterschiede aufzuweisen haben, als diess z. B. in Deutsch-

land der Fall ist. Und doch ist in Anbetracht der Hilfsmittel Mailand an Antiken empfindlich arm im Vergleich zu dem unerschöpflichen Borne der besten Vorbilder in Rom, dass man glauben möchte, ein mailändisches Studio könne nie mit einem römischen in Concurrenz treten. Allein nicht Phidias, sondern Canova ist der Ausgangspunkt für die moderne italienische Plastik, und die hellenische Antike scheint in der That nur für die nordischen Künstler vorhanden zu sein. Weitaus der grösste Theil aller modernen Bildhauer Italiens darf geradezu als Canova's Schule bezeichnet werden, und tiefer liegende Unterschiede als die eines etwas ungleichen Grades von Geschicklichkeit dürften bei den Römern *Leop. Ansiglioni, E. Baratta, Ant. Bottinelli, Franc. Fabj-Altini, Stef. Galletti, Vinc. Luccardi, L. v. Majoli* und vielen anderen, von welchen *Rob. Bompiani* und *G. B. Lombardi* besonders hervorzuheben sind, so wenig zu finden sein, als bei den Mailändern *P. Bernasconi, Cost. Corti, Gius. Croff, P. Guarnerio, M. Motelli* und anderen, unter welchen wieder *In. Fraccaroli, Ant. Tantardini* und *P. Magni* hervorragen. Wir finden hier zumeist die unwahre Grazie des Gestus, die überzierlichen Finger und namentlich kussfordernden, dafür aber ihre Bestimmung kaum erfüllenden Füsschen, wie sie Canova in die Bildnerei gebracht, Köpfe, welche bei völliger geistiger Leere höchstens einen Anflug von Lüsternheit haben und in diesen eine schwache Spur von Correggio's Jo- und Ledagestalten verrathen: unerträglich in allen historischen oder der Dichtung entnommenen Gestalten, wobei Bezeichnungen wie Julia, Lady Macbeth, Desdemona u. s. w. wahre Frivolitäten sind. Allein immer ist die Sicherheit der Hand und des Meissels und die technische Vollendung zu bewundern, anderseits aber auch der Schwung und Fluss der Linien, im Nackten sowohl wie in der Gewandung.

Nicht selten erhalten dann diese Werke durch realistisch vollendete Durchführung der Gewandung eine eigenthümliche Würze und das gleichwohl Ideale des Nackten einen raffinirten Reiz. Die Römer *Ant. Rossetti* und *Gio. Biggi*, wie die Mailänder *Gio. Spertini* und *Ang. Biella* excelliren in lesenden, briefschreibenden und sonst beschäftigten Backfischchen im Hemd, das mehr oder weniger verhüllend und bis auf die Naht naturgetreu, auch den Idealkörpern den Schein der Naturunmittelbarkeit giebt. Im Vergleich damit ist reines Kindergenre wie von den Römern *Ferd. Andrei* und *Gio. Ciniselli* oder den Mailändern *Raim. Pereda* und *Fr. Barzaghi* wahrhaft er-

quickend weil ohne den Beigeschmack à la Greuze, aber auch von einer in Deutschland nicht erreichten Delicatesse und Vollendung. Häufig wird auch Thierdarstellung mit dem Kindergenre in Verbindung gebracht, wobei dann gelegentlich der in der Thierdarstellung immer auftretende Realismus auch zu den Kindergestalten hindurchdringt. Als das Haupt dieser Realisten ist der Genuese *Giul. Monteverde* zu nennen, welcher ausser seinen reinen Kindergruppen in seinem »Jenner den ersten Impfversuch machend« in drastischer und momentaner Wahrheit vielleicht am weitesten von allen europäischen Bildhauern gegangen ist. An ihn reihen sich die Mailänder *Pasch. Miglioretti*, *Ghil Buzzi* und *L. Pagani* und in weiterem Stoffgebiet *P. Calvi* aus Mailand und *S. Grita* aus Florenz, der Römer *Eug. Castellani*, der Neapolitaner *Em. Franceschi* u. a. Alle aber überragt der talentvolle *Gius. Dupré* in Florenz, dessen Energie, wie sie z. B. seine Pietá erkennen lässt, vielfach an Micheangelo gemahnt.

Trotz solcher realistischer Versuche ist doch das Porträt in Italien durchgängig schwach, so dass nur wenige Ausnahmen wie etwa einzelne Arbeiten von *Boggio*, *Vela* und *Marcello* namhaft zu machen wären. Dagegen ist das Thierstück wahrhaft wunderbar cultivirt worden, namentlich als Folie technischer Meisterschaft, wobei fast unglaubliche Schwierigkeiten der Meisselarbeit überwunden erscheinen. Die Mailänder *Enr. Braga*, *Alex. Conti* und *Airaghi* wie der Römer *G. Lombardi* haben auch in den Augen vieler mit ihren dem Thierbilde angehörigen technischen Bravourstücken geradezu die Palme unter ihren Kunstgenossen geerntet, und zwar in Anbetracht dessen, dass die Virtuosität der Mache im Ganzen und Grossen Hauptverdienst der italienischen Bildhauer, nicht ohne Grund.

Wesentlich anders ist der Charakter der modernsten Plastik in Frankreich. Setzen die Italiener ihre Kunst in die Ausführung in Marmor, so bleibt sie in Frankreich beim Modell und zwar in ziemlich skizzenhafter Weise stehen; bevorzugen jene den Marmor, so erscheint bei den Franzosen die Bronze im Uebergewicht; klammern sich die Italiener an ihre classicistische Tradition, so huldigt das gallische Modellirholz nicht minder der Realität als der französische Pinsel. Fehlt es daher den Italienern an individuellem Leben, so fehlt es den Franzosen an plastischem Styl, und folgerichtig jenen an charakterischem Ausdruck wie diesen an Beherrschung desselben vor karrikirenden Excessen. Auch ist der Gegensatz der subtilen

und raffinirten Zartheit der römischen Schule und der kecken, frischen Leichtigkeit der pariser unverkennbar genug, wobei immer die Erfindung der letzteren und die Ausführung der ersteren das eigentliche Element bleibt. Doch ist auch nicht zu leugnen, dass der Franzose, wenn ihm auch der plastische Styl, vom idealen Standpunkte der Kunst im Allgemeinen aus betrachtet, fehlt, doch den Styl der Bronzebildung im technischen Sinne richtig und epochemachend für die moderne Bronzeplastik erfasst hat. Im Ganzen liegt Lebensfähigkeit und Bedeutung entschieden mehr auf Seite der französischen als der italienischen Bildnerei, deren Routine hinter der geistvollen Lebendigkeit der ersteren für jeden zurückstehen muss, der vom Kunstwerke mehr als die Ausführung verlangt.

Auch jetzt noch lassen sich die zwei Hauptgruppen der Classicisten und der Realisten unterscheiden, obwohl die erstere ihrem Ende entgegen zu gehen scheint. Die Künstler dieser Gruppe stammen zumeist noch aus den Ateliers von Pradier und Ramey, wie denn des ersteren Schule *F. Cl. Moreau, K. M. A. Chapu, G. A. Crauk, Cl. J. Guillaume* und *J. L. Maillet* angehören, während aus dem Atelier *Ramey* und dann *Dumont*, zu welchen verdienstvollen Lehrern noch *Toussaint* gezählt werden muss, *E. Aizelin, H. Ch. Maniglier, M. Moreau, J. J. Perraud* und *J. J. Salmson* hervorgegangen sind.

Allein ungleich mehr Anziehungskraft übte die Realistenschule des Hauptes der modernen Richtung, des *P. J. David d'Angers* 1793—1856, welcher in der französischen Plastik vielleicht eine Rolle spielt, wie Delaroche im Gebiet der Malerei. Er hat den Typus der modernen Bildnerei festgestellt und ist in seiner treuen und die Uebertreibungen seiner Epigonen vermeidenden Naturauffassung ohne Vernachlässigung der Grösse der Erscheinung wahrhaft rühmenswerth. Von seinen Schülern sind *Carrier-Belleuse, P. J. Cavellier, P. Loison, E. H. Maindron, F. Michel-Pascal, A. Millet* und *E. Montagny* hervorzuheben, während sein Richtungsgenosse *Fr. Rude* (1784—1855) einen *E. Frémiet, V. E. G. Gaston-Guitton, H. F. Iselin, J. E. Marcellin, L. Schroeder* und den begabten, erst kürzlich verstorbenen *J. B. Carpeaux* zu seinen Schülern zählen darf.

Nur selten erscheint jedoch in der französischen Plastik der Realismus in jener fast erschreckenden Ausschliessung aller idealen Schönheit, wie sie die Malerei angestrebt hat. Die Gallerie des

Luxembourg zeigt vielmehr an der unter den Adlerfittigen schlafenden Hebe des Carrier-Belleuse, oder an Millets Ariadne eine Schönheit und an der Mutter der Gracchen von Cavellier einen Adel und eine Noblesse, welche von den hervorragendsten Classicisten nicht übertroffen werden kann. Nur ist eine solche Höhe der Ausführung doch auch nicht Regel und besonders vor öffentlichen Denkmälern erhält man den Eindruck, als habe der Künstler gleich den ersten flotten Entwurf dem Giesser überantwortet. Namentlich verliert aber die Kunst ihre Haltung, wo politische Leidenschaft hinzukömmt, wie überhaupt leidenschaftliche Darstellungen gewöhnlich das der Bildnerei gesetzte Mass überschreiten. Die Erregung der »Pythia« von *Ch. A. de Bourgeois* liess sogar, bevor auf der Wiener Ausstellung die Bezeichnung ersichtlich war, allgemein eine »France« oder »Vengeance« vermuthen. Ganz eminent aber erschienen auf der Ausstellung die Thiergruppen, deren Lebendigkeit ein ausserordentliches Naturstudium voraussetzen liess. Hatte schon der alte *A. L. Barye*, ein Schüler Bosio's, mit seinem einen Hasen verzehrenden Jaguar (Luxembourg) als ein unübertroffener Meister hierin gegolten, so bewährten auch neuestens die Franzosen in *Aug. Cain* u. a. ihre Meisterschaft in der Darstellung der Bestien der Wüste. Es muss zugestanden werden, dass unter den deutschen Bildhauern keiner dem Menageriestudium ähnliche Erfolge zu danken hat. —

Was Deutschland betrifft, so ist der Entwicklungsgang der neuesten Plastik im Grossen und Ganzen noch in den Bahnen der früheren Epoche. Die Mehrzahl der bekannten noch thätigen Meister sind aus der Rauch'schen, Rietschel'schen oder Schwanthaler'schen Schule hervorgegangen und wurden schon in einem früheren Abschnitte ihrem Schulzusammenhange entsprechend behandelt. Doch konnte es nicht fehlen, dass der realistische Zug, der in der Malerei sich so durchschlagend geltend gemacht hat, auch auf die Bildnerei noch weiteren Einfluss übte, als er durch die Schadow-Rauch'sche Schule schon von den Anfängen der modernen Kunst an als berechtigt bezeichnet und entsprechend berücksichtigt worden war.

Weniger als in Berlin die Rauch'sche Richtung hat, wie diess auch in der geringeren Bedeutung des Meisters lag, die Schwanthaler'sche in München sich behauptet. Dort hatte *Halbig* in etwas abweichendem und minder akademischen Geiste einige tüchtige Meister herangebildet, vorab Zumbusch, Knoll, A. Hess u. a. Sie

haben, ohne sich an die Münchener Schultradition zu halten, ihren selbständigen Weg gesucht, der auf mehr innere als akademische Bedeutung abzielte und ihre Kunstmittel in originalerer Weise entfaltet. *Casp. Zumbusch* zunächst, geb. zu Hergebrock in Westphalen 1830, vorher mehr in kleineren Arbeiten für Grabdenkmäler und im Porträt, das er mit hervorragender Feinfühligkeit zu behandeln wusste, bethätigt, hat in der That seinen Sieg in der Concurrenz um das Denkmal König Maximilian II. zu München durch die freilich langwierige Ausführung als völlig berechtigt bewährt, wie das seit einigen Wochen die bayerische Hauptstadt zierende Monument selbst schon in der ungünstigen Räumlichkeit seiner Ausstellung zu Wien gezeigt hat. Die Königsgestalt giebt wieder, was der Widnmann'sche König Ludwig I. vermissen liess, den Gefeierten als König und als Menschen in seinen öffentlichen wie privaten Eigenschaften, kurz nach seinem Wesen, so wie es Rauch in Maximilian I. gelungen war. Ausdruck, Haltung und Geberde sind von der vornehmen und doch liebenswürdig herablassenden Eleganz, wie sie dem König eigen war, nur in der dem Monumentalwerke nothwendigen Weise ins Ideale gesteigert. Auch die den Sockel zierenden Gestalten, deren Einzelverdienst vielleicht geringer, zeichnen sich durch ihr Ensemble und die Rücksicht auf die Gesammtentwicklung des prachtvollen Piedestals in gelungenster decorativer Anordnung aus. Nicht minder darf Zumbusch's Rumfordstandbild in München zu den besten Werken der statuenreichen Hauptstadt gezählt werden. *Conr. Knoll,* geb. 1829 zu Bergzabern, hatte einen mehr romantischen Anlauf genommen. Doch mehr gegenständlich durch die Wahl von Stoffen aus der mittelalterlich deutschen Dichtung, indem er in der Form so wenig der Fülle classischer Schönheit entrathen wollte wie Meister Schwind, mit welchem er manche Verwandtschaft zeigt. Die beiden Statuen am alten Rathhause zu München hatten ihn nicht über seine Erstlingsarbeit, den Tanhäuserschild, hinausgebracht, als er den Auftrag zum »Fischbrunnen« in München erhielt. Das alte Volksfest des sog. Metzgersprunges gab dazu das Motiv und in schlichter sinniger Ausführung, wenn auch nicht in der vollen von dem Gegenstand geforderten Lebendigkeit, erscheint die beliebte etwas derbe Kurzweil wiedergegeben. Durch die reale Auffassung geht ein feiner Hauch von romantischer Idealität, wie denn auch der Formensinn des Künstlers da am meisten zu bewundern ist, wo die bizarre Tracht

und das tolle Treiben der Jungen die Rücksicht darauf bedeutend erschwerten. Das Palmdenkmal in Braunau und namentlich die schöne Beethovenbüste geben dann weitere Proben von Knoll's Fähigkeit zu lebenswahrer und doch in den Schranken der Stylgesetze sich bescheidender Behandlung. *Ant. Hess* endlich, der in Italien seine Ausbildung vollendet und in seinen von dort mitgebrachten weiblichen Modellbüsten verdientes Aufsehen gemacht, zeigte in seinen mittelalterlich allegorischen Gestalten am neuen Rathhause zu München eine tüchtige Vermittlung realer und idealer Studien, namentlich aber in seinen Grabdenkmälern ausser trefflichen Bildnissen (Medicinalrath Pfeuffer) gediegenen Sinn für Verwerthung architektonischer Decoration.

Eine ähnliche vermittelnde Stellung wie Zumbusch und Knoll in München nehmen in Berlin ausser einigen bei Rauch's Schule Genannten *Rud. Siemering* und *Bernh. Afinger* ein. Der erstere durch seine bacchischen Gruppen jene lebensvolle Mitte zwischen Idealität und Natur, wie sie Rauch vornehmlich in der Porträtstatue zeigte, selbst im mythologischen Gebiete offenbarend hat dann in der Monumentalplastik auch gegenständlich zur realistischen Auffassung gegriffen. Sein Piedestalfries »Ruf zu den Waffen«, eine der Einzugszierden Berlins 1871, gehört zu den besten Schöpfungen der Art in der Neuzeit, wie auch seine Büsten, Grabreliefs u. s. w. ihre Schätzung vollauf verdienen. Leider war ihm das Glück in Concurrenzen nicht gewogen. *Afinger,* der in der Arndtstatue zu Bonn ein lebensvolles Bild auf den schönen Platz der Bastei gestellt hat und sonst viel in Porträtbüsten schafft, dürfte allerdings in seinem Grabmonument mit der antik gewandeten weiblichen Porträtstatue vor einer halbgeöffneten Thüre (Wiener Ausstellung) sich in eine etwas barocke Idee verrannt haben. Ausser diesen sind noch zu nennen *Fritz Schaper* und *Erdmann Enke,* letzterer besonders in Porträtbüsten nicht ohne Verdienst. —

In Dresden hielten die schon erwähnten Künstler *Donndorf* und *Kietz* an dem Programm ihrer Schule fest. Dafür zeigt *Hein. Möller* aus Altona derberen Natursinn, wie seine zwei Gruppen, ein Satyr einen jungen Pan in der Musik unterrichtend und eine Panin mit einem muschelblasenden Satyrknaben auf dem Schooss, beweisen. Auch sonst treten die jüngeren Schüler Schilling's, unter denen *Ad. Breymann* der Schöpfer der Statue Heinrich des Löwen in Braun-

schweig, *G. Kuntz, Rob. Dietz* und *C. Schlütter* zu nennen sind, weniger die Hähnel's wie *G. Brossmann,* dem Realismus merklich näher. Eigenthümlich erscheint der Holste *Em. Andresen,* ein Schüler Hähnel's, welcher in etwas gezierter Grazie an die Franzosen streift und eine Spur von Rococo verräth, deren Ursprung vielleicht in der Meissener Schule eines M. Kändler zu suchen ist. Wenigstens liegt in der vor einiger Zeit in Berlin Aufsehen erregenden gefesselten Psyche *) Grund zur Besorgniss, dass der begabte Künstler der mit Rococo liebäugelnden Mode mehr Concessionen zu machen geneigt sei, als man füglich billigen könnte.

Wien hat durch *Kundmann* und *Otto* belebende Einflüsse von Dresden, neuestens durch *Zumbusch* auch Einwirkungen von München erfahren. Dass dieselben überflüssig gewesen, kann nach den Schöpfungen eines *Joh. Benk, R. v. Fernkorn, Vinc. Pilz, C. Schild, A. Schmidgruber* oder *E. Hellmer*, den achtbarsten der Sprösslinge der Wiener Akademie, kaum behauptet werden. Lebhaft wird freilich die Meisselthätigkeit erst in unseren Tagen; es ist indess vielleicht von nicht allzugrossem Vortheil, dass jetzt die Anforderungen massenhaft, vorzugsweise decorativ, auf Fernewirkung berechnet und überdiess mit einiger Inclination der Besteller zum Barock behaftet sind.

Von den vereinzelten Künstlererscheinungen dieser vermittelnden Richtung in den übrigen Städten Deutschlands dürfte *Fritz Neuber* aus Cöln, welcher sich zunächst dort in religiösen Arbeiten bethätigte und seit 1863 in Hamburg angesiedelt ist, hervorzuheben sein. Seine berühmte Isolt, zu welcher Büste ihm eine Hamburger Schönheit die Anregung gab, wie die Findung Mosis**), zeigen schlichte und innige Naturauffassung ohne die akademischen Effekte zu einer idealen Höhe verfeinert, wie sie wohl selten und auch nicht in den letzten Arbeiten des ihm sonst vielfach ähnlichen Württembergers *J. Kopf* zu finden ist. Doch die Palme von Allen gebührt einem noch jungen und vielversprechenden Talente, *Ad. Hildebrand* aus Jena. Obwohl in Italien gebildet, wusste er doch das realistische Element, die Unmittelbarkeit des Naturvorbildes stärker zu betonen, als es den älteren römischen Genossen, einem Steinhäuser, Kopf,

*) Im Besitz des deutschen Kaisers.

**) Beide in Hamburger Privatbesitz, die erstere des H. G. Schiller, die zweite des Herrn Ed. F. Weber.

E. Wolff u. A. gelungen ist. Sein schlafender Hirt*), im J. 1873 im Museum für Kunst und Industrie ausgestellt, wurde von den Meisten und wohl mit Recht als das Beste der zur Weltausstellung versammelten Werke bezeichnet und bot in der That manche Vorzüge vor Thorwaldsens »Hirt mit dem Hund« durch die natürliche Ungezwungenheit, mit welcher sich hier das Modellstudium und die traditionelle Classicität zusammenfanden. Nicht minder zu bewundern war die Marmorausführung und man hätte dieser vielleicht in Erinnerung an die Bravour Italiens in diesem Betrachte einen grossen Theil des Verdienstes an dem herrlichen Werke beigemessen, wenn nicht eine Bronzestatue, welche einen nackten Knaben trinkend darstellte, die gleiche Meisterschaft gezeigt hätte. Schöpfungen von so rhythmischer Durchführung, an welchen die Erschlaffung und Traumseligkeit des Schlafes oder die Erquickung durch den frischen Trunk die ganze Gestalt zu durchströmen scheint, sind seit Myron, Pythagoras von Rhegion und den nächstfolgenden Künstlern der hellenischen Glanzzeit wenige geschaffen worden. Auch die gleichzeitig ausgestellte Büste (Paul Heyse) zeigte eine nicht blos äussere, sondern auch innere Wahrheit mit einem Vortrage verbunden, der einen besseren Namen als Eleganz verdient.

Wenn wir nun auch der Ueberzeugung sind, dass dieser Richtung, welche den modernen Anforderungen gerecht wird, ohne den plastischen Stylgesetzen zu widersprechen, die Herrschaft gebührt, so kann doch kaum gehofft werden, dass sie dieselbe in der nächstfolgenden Zeit wirklich behaupten wird. Die realistische und malerische Strömung unserer Zeit ist zu mächtig, als dass sie sich mit dem ihr näherstehenden Gebiete, der Malerei, begnügen könnte: sie fluthet ebenso über die Bildnerei, als sie ihre Brandung selbst an die Façaden der gegenwärtigen Architektur schleudert. Die reine und gegen alle Idealität gegensätzliche Realität ist die Feindin der Schönheit, und das Streben nach Bewegtheit und lebendigem Ausdruck wird leicht zur Gegnerin aller Formgebung. In der Malerei ist der Verlust der letzteren ein natürlicher Prozess, und wenn das Wesen der Malerei in der Farbe oder richtiger in der dieselbe erzeugenden Lichtwirkung liegt, in gewissem Sinne gerechtfertigt (Correggio und Rembrandt). In der Plastik dagegen muss die Form

*) In Marmor ausgeführt im Besitz des Herrn Dr. Con. Fiedler in Leipzig.

die Hauptsache bleiben und mithin die in derselben erreichbare höchste Schönheit. Ohne diese wird die Plastik in den meisten Fällen auf dem Punkte der Unvollendung zu stehen scheinen, auf welchem sich in der Malerei die Skizze befindet, wenn nicht bei voller Durchbildung jene unerträgliche Härte entstehen soll, welche Gypsabformungen nach dem Leben zeigen. Es ist nicht zu leugnen, dass der Realismus in der Bildnerei Leistungen geschaffen, welche fesselnd, genial und bedeutend sind; doch dürfen sie nur den Schein der Wirklichkeit geben und verlieren sich dadurch von ihrem eigenen Gebiete in das der Malerei. Für denjenigen, welchem es klar geworden, wie allzuplastische Behandlung der Malerei ungehörig oder eine dichtende der Musik unzuträglich, der muss auch, trotz der modernen Stylvermischung oder richtiger -Verwirrung erkennen, dass es auch in der Plastik eine Gränze giebt, welche niemals, also auch nicht auf Grund veränderter moderner Anschauungen in unseren Tagen überschritten werden darf. Die stylistischen Grundgesetze sind unveränderlich.

Unter den Begründern der realistisch malerischen Richtung in der deutschen Plastik ist als der wichtigste *Reinhold Begas,* der Sohn des oftgenannten Malers Carl Begas, zu bezeichnen. Er hatte seinen Ruf 1862 durch die Concurrenz für das Schillerdenkmal vor dem Schauspielhause zu Berlin begründet, und, wie bemerkt worden ist, nicht wegen, sondern trotz seiner Richtung auch verdient. Das mit den vier allegorischen Gestalten der Lyrik, Tragödie, Geschichte und Philosophie geschmückte, leider für die mächtige Freitreppe des Theaters im Hintergrunde zu niedrige Piedestal trägt des Dichters Gestalt, welche nur den Mantel etwas zu sehr schleppt, um in der Erfindung ganz zu befriedigen. Die Allegorien, weit entfernt etwa nur durch ihre Attribute sich zu erkennen zu geben, verrathen ihre Wesenheit in anschaulicher Weise, doch nicht ohne an der Klippe des schmalen Fahrwassers der Charakteristik, nämlich der Karrikatur zu streifen. Wenigstens setzt die Philosophie an die Stelle des Forscherernstes starre Hässlichkeit, nicht gerade geeignet die Jünger der Wissenschaft zur Annäherung an ihr Heiligthum heranzuziehen. Die derben Körper-Formen, skizzenhaft behandelt, würden durch die schwere Massenhaftigkeit des flott modellirten, aber nichts weniger als durchgebildeten Gewandes geradezu plump erscheinen, wenn der geniale Künstler, mit seltenem Sinne für die Gesammtsilhouette

ausgestattet, nicht das im Ganzen wieder gut zu machen verstanden hätte, was im Einzelnen verletzt. Da es aber der Umriss und nicht die plastische Form ist, was am rühmenswerthesten, so ist klar, dass der Werth des Werkes in der malerischen und nicht in der plastischen Auffassung liegt. Sonst sind Begas' Schöpfungen im erotischen und Faungebiete am rühmenswerthesten. Das badende Mädchen, Venus den Amor tröstend, ein alter Faun sein Söhnchen im Flötenspiel unterweisend, oder ein als Brunnenfigur gedachter verdrossener Knabe mit dem Schlauch auf dem Kopf und anderes, sprudeln von Leben und von saftiger Frische des Fleisches. Dass Begas als Porträtist nicht minder glücklich, liegt auf der Hand, doch wird ihm selbstverständlich der flotte Brausekopf immer besser gelingen als der gehaltene Denker. — An Begas reihen sich die Namen *M. P. Otto* und *L. Sussmann-Hellborn,* einer Zahl jüngerer Kräfte nicht zu gedenken, welche ihre Kunst erst noch entschiedener zu erproben haben.

In Wien war das neue Evangelium der Realität schon von *Hans Gasser*, geb. 1817 zu Eisentratten in Kärnthen, † 1868 zu Pest, verkündet worden. Er hatte seine Studien in München, das er in instinktiver Abneigung gegen die Antike Rom vorzog, gemacht, jedoch sich Schwanthaler ziemlich ferne gehalten. Das akademische Drapirungswesen und die Verleugnung der Individualität gefielen ihm nicht. In Porträtbüsten gelang es ihm jedoch einige Aufmunterung zu erfahren; doch zwangen ihn sonst widrige Umstände, namentlich seit seiner Rückkehr nach Wien, meist zu decorativen Arbeiten. Die Flüchtigkeit und Skizzenhaftigkeit, ja man kann sagen die Unfähigkeit, einen Entwurf zur völligen Durchbildung zu bringen, welche den genialen Mann beherrschte, wurden dadurch noch befördert und behinderten einen grösseren Erfolg. Im Wielanddenkmal für Weimar, dem einzigen eigentlich monumentalen Werke seiner Hand, befriedigte er auch die Erwartung keineswegs, wie es fast immer geschah, sobald er zur Ausführung eines Entwurfes schreiten musste.

München besitzt seinen hervorragendsten Realisten in *Mich. Wagmüller,* welcher jedoch im Porträtfach trotz oder vielleicht wegen zahlreicher Aufträge nicht zu der Individualität gelangen konnte, wie man sie von seiner Tendenz erwarten sollte. Dagegen sind seine Kindergruppen, das Mädchen mit der Eidechse, die Schmetterlingfängerin, oder das Mädchen mit einem Kinde scherzend, von reiz-

voller Bewegtheit und Lebendigkeit. Dass die monumentale Plastik seiner Anlage entspricht, mag bezweifelt werden, so lange nicht ein gewisser genrehafter Realismus möglich; dass aber hiezu ein Nationaldenkmal nicht geeignet, ist selbstverständlich und der Künstler erschien desshalb auch in seinem bezüglichen Entwurf ganz ausserhalb seiner Sphäre. Merkwürdig ist auch, dass gerade die Realisten, von denen man sich die meiste Unmittelbarkeit erwarten möchte, am meisten zur Manierirtheit incliniren und die bedenkliche Erscheinung darbieten mit Vorliebe bei den Werken der Verfallzeit in die Schule zu gehen. Nicht selten ist von ihren Schöpfungen zu Rococo und Zopf nur ein Schritt, — und auch der ist von manchen jüngeren Talenten, wie *Gedon*, nach dem bestehenden Vorgang der französischen Kunstindustrie schon gewagt worden. Ist ein solcher an dem barocken Neubau des Baron Schack'schen Hauses vielleicht am Platze, so muss er doch befremdlich erscheinen in einem gothischen Gebäude wie das Neue Rathhaus zu München und an gothisch gehaltenen Inschrifttafeln. Immerhin aber würde der entschiedenste Realismus noch erträglicher sein, als der Rückgang zu schlechten Vorbildern, so bestechend er auch sein mag, wenn die Manierirtheit unter dem Deckmantel stylistischer Harmonie mit dem Gebäudestyl auftritt.

# Siebentes Capitel.

## Die Architektur der Gegenwart.

Die deutsche Bauthätigkeit der Gegenwart klammert sich wie die Plastik weniger an moderne auswärtige Einflüsse, als die Malerei. Fanden wir dort Frankreich und Belgien tonangebend, so erscheint in der Architektur Deutschland der gleichzeitigen Thätigkeit der Nachbarländer gegenüber so selbständig, dass selbst Italien sich die Mühe geben darf, bei uns zu lernen, wie wir ihre Schätze früherer Zeiten fruchtbar zu machen verstanden. Man darf Angesichts der Neubauten in Mailand, Florenz und Rom — und in der Hauptsache können nur diese Städte, als eines frischen Aufschwungs theilhaftig geworden, hier in Betracht kommen — getrost behaupten, dass die deutschen Architekten Italien besser kennen, als die Italiener selbst. Mag es nun die Scheu vor banaler Wiederholung sein, Abgestumpftheit gegen die Wirkung ihrer unvergleichlichen Schöpfungen des 15. und 16. Jahrhunderts, oder sehen die Italiener wirklich, wie man zu sagen pflegt, den Wald vor Bäumen nicht, ihre moderne Architektur sucht den Schlüssel zu architektonischer Schönheit überall lieber als bei sich selbst und verräth stark Lust sich von Frankreich beeinflussen zu lassen. Sie haben es namentlich nicht verstanden den Renaissancepalast in den modernen Miethzinsbau umzugestalten, und sind daher von einer Aeusserlichkeit in die andere, von Kahlheit in überzierliche Decorationslust verfallen, wobei immer die wahre Grösse ihrer Vorfahren unberücksichtigt geblieben ist.

Auch Paris, welches hier wie nach allen Seiten künstlerischer Thätigkeit hin als gleichbedeutend mit Frankreich gelten kann, ist weit entfernt, in seiner Architektur die Höhe seiner Malerei erreicht zu haben. Seit es den Classicismus abgestreift, hat es zur Renaissance und zwar gleichwohl zur nationalen gegriffen, allein ohne es zu einer wirklichen gesunden Weiterentwicklung gebracht zu haben. Nicht als ob es an reichlicher Gelegenheit hiezu gefehlt hätte, da ja bekanntlich halb Paris seit 20 Jahren umgebaut worden ist und die Stadt bis zum wirthschaftlichen Ruin sich angestrengt hat, auch im Innern die prunkende Boulevarderscheinung zu entfalten. Denn der Charakter der modernen pariser Architektur ist wenig anderes als der einer ziemlich monotonen Paraphrase jenes Styles, welcher im Louvre gipfelt, und in diesem allerdings den sprechendsten Ausdruck für die französische Eigenart gefunden hat. Die Façaden der Boulevards wirken daher wie ermüdende Fanfaren, wie ein prunkvolles Kleid ohne innere Bedeutung, bei welchem es nur auf Ueberbieten des Aeusseren durch Reichthum und decorative Geschicklichkeit ankömmt und keineswegs auf harmonische Gediegenheit, welche auch in dem lärmenden Treiben der Weltstadt wie alle Anspruchlosigkeit wirkungslos bliebe. Kein Wunder, dass in dem rauschenden Vortrag der endlosen Variationen über dasselbe Thema nur mehr grelle Extravaganzen wirken, und dass die Bestrebungen ernsterer Künstlernaturen, welche mit umfassenderem Studium dem handfertigen Virtuosenthum zu steuern suchen, ihre verdiente Anerkennung nur in engeren Kreisen finden und in ausgedehnter Praxis sich nicht geltend zu machen vermögen. Und es dürfte auch sobald keine Hoffnung auf Umkehr sein, so lange das Getriebe im alten Geleise als national und deshalb wie gerade jetzt als patriotische Pflicht gilt, besonders aber so lange das im Gebiete der Malerei und Kunstindustrie berechtigte Gefühl der Ueberlegenheit es nicht verstattet, frische und gesündere Impulse von aussen zu holen.

Der Vorzug der deutschen Architektur der Gegenwart beruht aber auf doppelten Gründen. Erstlich auf besserer Tradition, wie sie namentlich die Berliner-Schule der jüngsten Vergangenheit darbietet, und wie sie auch mehr oder weniger in einigen andern deutschen Städten vorliegt, dann aber auf umfassenderen Studien der Leistungen aller hervorragenderen Culturepochen nicht blos von Seite der Archäologen und Kunsthistoriker, sondern auch durch ausübende

Künstler. Classicismus und Romantik hatten in Deutschland, wo man von vorneherein mit den abgelebten Reminiscenzen der Verfallszeit gründlicher aufräumte, als diess in Frankreich trotz Revolution gelungen war, einen reineren Boden vorgefunden und deshalb auch unbestreitbar mehr und bessere Blüthen getrieben als in der gleichzeitigen französischen Architektur. Frei von äusserlicher Ostentation hatte man den naturgemässen Weg der Construction mit strenger Maasshaltung in der äussern Erscheinung verfolgt, bis man des Technischen wie des Organismus der Zierformen mächtig war, und die Schätze der Vergangenheit in ernstem Studium aufgestapelt ohne die verderbliche Absicht, das Gewonnene in prahlerischer Ueppigkeit auf einmal loszuschlagen. Die Tendenz nach blendender Ueberwältigung unter profusem Aufwande aller Mittel, wie sie dem französischen Baukünstler eigen, der schon in seinen prächtig ausgeführten Entwürfen die Absicht des Bestechens selten verhehlt, ist dem deutschen keineswegs eigen, der den Ruhm hat und verdient, häufiger mehr zu sein als zu scheinen. Wer je architektonische Entwürfe von deutscher Hand mit jenen französischer Architekten verglichen hat, wird auch, falls er ein Auge für das Wesen hat, diess nicht verkannt haben. Noch mehr aber wird Jedem, der die Pariser Monumentalbauten der Periode von dem Ableben des Classicismus bis zur Regierungszeit Napoleons III. mit den Werken Schinkel's und seiner Schule und selbst mit jenen Münchens oder Stuttgarts aus der gleichen Zeit zusammenhält, finden, dass die besonnene und prunklose Maasshaltung und Gründlichkeit der deutschen Architekten Werke von bleibenderem und reellerem Werthe geschaffen habe, als ihn die monumentalen Neubauten von Paris beanspruchen können.

Das Hauptgebiet der Architektur der unmittelbaren Gegenwart ist aber der Privatbau. Das Hinschwinden der Idealität, wie es in der Gegenwart unverkennbar, hat das frühere Verhältniss der künstlerischen Anstrengung für ideale und vorab Cultzwecke und für Profanzwecke wesentlich verändert. Individuum und Capital bemächtigen und bedienen sich der Kunst ungleich mehr für eigene Zwecke als diess früher geschehen war und geschehen konnte, wo Kirche, Fürst und Staat fast allein der Kunst Nahrung gaben und dafür ihrer Dienste genossen. Das bürgerliche Wohnhaus, vorher schlicht und untergeordnet, ist jetzt aus seinem Dunkel getreten und schraubt sich zum Palast empor. Die Städte haben dadurch ihre Physiognomien

wesentlich verändert, und der Architektur als Kunst ist damit ein ungleich ausgedehnterer Tummelplatz erwachsen, als jemals vorher. Damit wurde aber auch der Baukunst die Richtung von selbst angewiesen, welche nun, nach vergeblichem Ringen nach einem neuen zeitgemässen Styl auf anderen Wegen, in der entschiedensten Wiederaufnahme der Renaissance lag.

Die classische Richtung mochte den monumentalen Werken profanen Zweckes, die romantische den Cultbauten genügen, dem Privatbau bot nur die Renaissance die Mittel zur Deckung des modernen Bedürfnisses und einer entsprechenden harmonischen Ausstattung. Der Palastbau hatte schon vorher zur Anwendung dieses Styles gedrängt, wobei sich dann auch den Dimensionen und übrigen Verhältnissen entsprechend die italienische Hochrenaissance als der geeignetste Ausgangspunkt um so mehr empfahl, als der Classicismus zu einer nur in der Hochrenaissance möglichen Substituirung griechischer Details an die Stelle der von den Cinquecentisten herübergenommenen römischen hinneigte. In Werken grösseren Umfangs blieb man auch jetzt im Ganzen bei der Richtung der »hellenischen Renaissance«, im kleineren Hausbau dagegen schien die mehr spielende Decoration der Frührenaissance da, wo die Umstände zu flacher Behandlung veranlassten, oder in anderen selteneren Fällen die heitere Ueppigkeit der Barockformgebung vorzuziehen. Wie aber auch die französische Renaissance bis zum Rococo gelegentlich hereinspielte, so konnte es nicht fehlen, dass nicht minder die deutsche Renaissance des 17. Jahrhunderts erst ihre Bewunderer, und dann auch ihre Nachahmer fand. So gebrach es keineswegs an Mannigfaltigkeit, wie denn überhaupt die seit Langem unbeachtet gebliebenen Ableger der Renaissance, jetzt zu ganz neuer Schätzung gelangt, studirt und publicirt einen ungeahnten Reichthum von Denkmälern und brauchbaren Motiven liefern.

In der architektonischen Entwicklung der Gegenwart stehen unter den deutschen Städten Berlin und Wien, welchen sich unter den kleineren Hauptstädten zunächst Stuttgart anreiht, obenan. In dem kurzen Zeitraum von nicht vollen zehn Jahren hat Berlin seine Erscheinung wesentlich verändert, und zwar nicht blos durch sein der Mehrung seiner Bevölkerung entsprechend steigendes Wachsen, sondern auch durch entschieden grössere Opulenz. Der Privatbau hatte sich vorher nur in seltenen Fällen weiter verstiegen, als zu

unsolider Adoptirung Schinkel-Stüler'scher Detailzierden, so dass bis vor Kurzem Berlin mit seiner angeklebten Gyps-, Cement- oder Zinkplastik, mit welcher man die sonstige Oeconomie wenigstens für einige Jahre — wenn nicht schon ein Winter die ganze Herrlichkeit zerstörte — zu maskiren pflegte, in der baulichen Dekoration eines üblen Rufes genoss. Jetzt werden einerseits die Kosten nicht mehr gescheut, Hausteine selbst von grosser Ferne zu beschaffen, wie auch dem Backstein und der Terracotta grössere Aufmerksamkeit geschenkt wird, um Putz und unsolide Surrogate für Hausteine zu vermeiden. Jetzt werden auch namentlich die oberitalienischen Vorbilder der Frührenaissance in Würdigung gezogen, um in Backstein allein oder in Verbindung von Haustein und Terracotta wieder ähnliche Erfolge zu erzielen, wie man sie an der lombardischen Architektur bewundert. während sonst die ganze Scala der Renaissanceentwicklung, farblos oder in monochromem (Sgraffito) Schmuck bis zur reichsten Anwendung von Malerei in bunten Emailziegeln, Fliesen und Glasmosaiken (Ebe und Benda) sich abspielt. Die Firmen *Ende* und *Böckmann*, *Kyllmann* und *Heiden*, *Hennike* und *von der Hude* u. a. m. drängen die Schinkel'sche Schule von einer Position aus der anderen, und haben sich mit derselben schon vielfach in den Gegensatz gestellt, in welchem der vielbeschäftigte Praktiker mit den überholten docirenden Theoretikern zu stehen pflegt. Haben auch *M. Gropius* und *Schmieden*, der erstere zu *Bötticher's* hervorragendsten Schülern gehörend, das Banner der Schinkel'schen Richtung und des hellenischen Purismus auch in lebhafter Praxis noch hochgehalten, oder *Lucae* wie *Adler* ihre theoretische Richtung auch als ausübende Künstler zu bethätigen Gelegenheit gehabt, so ist doch unverkennbar, dass der Sieg der Renaissance über Classicismus wie über die Romantik auch in Berlin entschieden sei. Die Verurtheilung von *Waesemann's* modern romanischem Berliner Rathhause würde sonst nicht so leidenschaftlich heftig und bei anderen öffentlichen Gebäuden romantischen Styles, wie der Anatomie und dem chemischen Laboratorium (von *A. Cremer*), die Hinneigung zu italienischen der Renaissance minder fremden Vorbildern kaum so lebhaft gewesen sein.

Wien war in seiner neuesten architektonischen Thätigkeit gegen Berlin dadurch im Vortheil, dass es ihm nicht an Veranlassung fehlte den öffentlichen Bau gleichen Schritt mit dem Privatbau halten zu lassen. Das was Berlin seit Schinkel's Tagen allmälig

erworben, musste hier seit dem epochemachenden Entschluss der Ringanlage beinahe mit einem Schlage ausgeführt oder wenigstens im Entwurf mehr oder weniger festgestellt werden. Monumentale Aufgaben jeder Art hielten daher dem Privatbau auch dem Umfange nach die Wage, und wurden sogar für den letzteren bestimmend, indem man diese dem Palastcharakter möglichst anzupassen suchte. Freilich liess die Ausführung gerade der hervorragendsten öffentlichen Gebäude, des Rathhauses, des Museums, des Parlamentsgebäudes, der Universität und des Akademiegebäudes, deren Mehrzahl einst einen der prachtvollsten Stadttheile nicht blos Wiens, sondern der Welt bilden werden, auf sich warten, wenn sie aber auch von der Vollendung noch weit entfernt sind, so wirkten doch die öffentlichen Concurrenzen, Ausstellungen von Modellen u. s. w. immerhin voraus. Mehrere Prachtbauten aber stehen seit einigen Jahren vollendet da und geben Maasstab und weitgreifende Impulse. Vorab ist als das gediegenste von allen bisher fertig gestellten das Musikvereinsgebäude von *Teoph. Hansen* zu nennen, welcher unbedingt als der genialste Träger der modernen Wiener Architektur bezeichnet werden darf. Neben diesem Meisterwerk feinster Renaissance erscheint selbst das tüchtige Künstlerhaus, von *Weber* gebaut, kleinlich und unbedeutend, und auch das durch seinen prachtvollen Arkadenhof imposante Museum für Kunst und Industrie von *Ferstel* darf, was harmonische Vollendung betrifft, dem Musikgebäude nicht völlig ebenbürtig genannt werden. Von den zahlreichen Palastbauten aber ist wieder der Hansensche Wilhelmspalast dem Ferstel'schen Ludwig-Victor-Palast, das Palais Epstein des ersteren dem Palais Werthheim des letzteren überlegen.

Ebenso verhält es sich im Zinshausbau, welcher in Wien eine in Paris entschieden nicht erreichte Höhe errang. Voran steht in dieser Beziehung wieder Hansen mit dem sog. Heinrichsbau, einem Häusercomplex Heinrich Drasche's, welcher wohl mit Recht das schönste moderne Gebäude der Art in der Welt genannt worden ist und tonangebend für die weitere Entwicklung der Architektur der Wiener Ring- (Boulevard-) Bauten geworden ist. Das merkwürdige, allenfalls nur wegen der zu kleinlichen Eingänge zu tadelnde Haus wirkte wahrhaft zauberhaft. Man hatte bereits begonnen, der Fruchtbarkeit des Baukapitals auch auf dem Ring durch öden und unsoliden Kasernenstyl Rechnung zu tragen, als die Erfahrung hier belehrte, dass im Vergleich zu den Kosten der Bauplätze, Materialien und

Arbeitslöhne der Mehraufwand für die Architektur als Kunst verschwindend sei, und begann der Schönheit der Erscheinung so ziemlich allenthalben zu huldigen. Und glücklicherweise waren die Unternehmer nicht genöthigt, dieselbe nach eigenen Heften und in eigener Laune zu suchen, da eine grosse Zahl der vorzüglichsten Kräfte (vgl. S. 563) zur Verfügung stand, und berühmte Künstlernamen ebenso sehr an der Façade wie in den Wandmalereien und Bildersammlungen des Innern auch von materiellem Vortheil schienen. Summen, welche man vor einem Jahrzehend als riesig und für den Aufwand unentschuldbar betrachtet haben würde, wurden auch in den letzten Jahren vor dem »Krach« von den Bauherrn so leicht verdient, dass sie das Erschreckende ihres Umfanges verloren. Freilich ist der ältere Besitz mit mehr Besonnenheit vorgegangen, und hat dabei jene Maasshaltung nicht verloren, welche demselben durch angeborne Stellung, durch die entsprechende Erziehung und Bildung von Haus aus eigen und von geläutertem Geschmacke wie von aller wahren Kunst untrennbar ist, während das Capital von gestern, der Glückspilz der Börse, stets geneigt ist, die neue Stellung mit möglichstem Eclat auch architektonisch zu verkünden. Es fehlt daher auch nicht an Beispielen von Ueberladungs- und Prunksucht, und von Concessionen, welche selbst hochbegabte Künster dieser Tendenz und den Anforderungen ihrer Auftraggeber, denen kein Diamant mehr gross genug, und keine Ausstattung mehr reich genug war, gemacht haben. Es fehlt auch nicht an dem in letzter Zeit allerwärts auftretenden bedenklichen Symptom von Hinneigung zu Barock und Rococo, namentlich zu ersterem, in dem Anlehnen an deutsche Renaissance wie in französischem Einflusse die vorzüglichste Nahrung empfangend.

München endlich hat mit dem Neubau des Polytechnikums durch *Gottf. Neureuther* seine neue architektonische Aera begonnen. Neureuthers Tendenz ist entschiedener Anschluss an die Renaissance in jener Entwicklungsphase, in welcher sie ihre Strenge völlig abgestreift hat und zu völlig freier Reife gelangt ist (Baldassare Peruzzi). Der feine Sinn für Verhältnisse wie für Decorationsformen, welche ihm eigen, wird indess noch überwogen von seiner durch keine Rücksicht auf Schönheit zu beugenden Bedachtnahme auf den Zweck, welcher Umstand den Baukünstler doppelt schätzbar macht. Es steht daher auch zu erwarten, dass der ihm übertragene Neubau

der Akademie zu München dem des Polytechnikums daselbst ebenbürtig sich gestalten werde, wie auch das Verwaltungsgebäude zu Ludwigshafen in künstlerischer wie praktischer Beziehung allen Anforderungen entspricht. Sonst wirken neben dem schon erwähnten *R. Gottgetreu,* welcher in seiner im Bau begriffenen zweiten protestantischen Kirche in gothischem Style die Lösung des Problems, die specifisch modernen Eisenstützen mit der romantischen Architektur zu verbinden, in neuer Gestalt darbieten wird, noch *Alb. Geul,* in mehreren öffentlichen Gebäuden Frankens und der Pfalz bewährt und vorzugsweise in Bezug auf Raumentwicklung rühmenswerth und der talentvolle *Aug. Thiersch* zugleich als Lehrer am Polytechnikum. Der Privatbau Münchens aber liegt vorzugsweise in den Händen *A. Schmidt's*, welcher jedoch so wenig wie *Schulze* und *Kaffka, Hirschberg* u. A. eine besondere Eigenart darbietet und selten in die Lage gesetzt ist über Verputzarchitektur hinauszugehen. Diese aber, bei dem gänzlichen Mangel besseren Materials in der Umgebung der bayerischen Hauptstadt unvermeidlich, wird einen bedeutenden Aufschwung der Privatarchitektur Münchens um so weniger ermöglichen, als die Stadt an reich begüterterm Adel wie an bürgerlichen Millionären verhältnissmässig arm ist. Des regierenden Königs Baulust aber bethätigt sich vornehmlich im Villenbau, worin *F. Dollmann* je nach Auftrag bereits in verschiedenen Stylrichtungen sein universelles Talent erprobt hat.

Der Westen Deutschlands war in den fünfziger Jahren auffallend von der neueren französischen Architektur afficirt. Ist diess der westlichen Schweiz verzeihlich, welche seit dem Mittelalter in aller Cultur mit dem nächsten Nachbar sympathisirte, so war es in deutschen Städten, wie Mannheim und Frankfurt, mehr Sache der Mode, die an der Stelle ihres Eintritts in die deutsche Welt wohl ihre entschiedenste Herrschaft erlangte. Auch Stuttgart entrichtete ihr einen namhaften Zoll, und besonders der sonst verdienstvolle *W. Bäumer* gerieth für eine Zeit lang und um so leichter in die Abhängigkeit derselben, als schon der früher besprochene *Egle* durch seine Hinneigung zum Louvrestyl hiezu den Weg geebnet hatte. Zwar fehlte es nicht an Künstlern, welche die classicistische Tendenz fortzufristen versuchten, wie namentlich durch *A. v. Tritschler,* den Erbauer der Post und Hypothekenbank geschah, auch huldigten manche der von *C. Walter* importirten Berliner Bauweise der

Schinkel'schen Epigonen, welche leider da, wo der schönste Haustein so leicht zu beziehen war, die Berliner Gips- und Cementsurrogate in unverantwortliche Aufnahme brachte, doch vermochte diese Tendenz sich dem Eindringen der entschiedenen Renaissance gegenüber nicht Stand zu halten. Die Gegenwart beseitigte auch die Inclination zum westlichen Nachbar, und Italien, vorab Oberitalien wurde zur überwiegenden Fundgrube für das Studium der jüngeren Generation. In dieser aber ragt *A. Gnauth* als das unzweifelhaft begabteste Haupt hervor, gründlich geschult aber auch ausgestattet mit bedeutender architektonischer wie malerischer Phantasie, wie er schon in seinem ersten grösseren Werke, der Villa Siegle in Stuttgart bewiesen hat, die mit der »Villa« des Königs bei Berg verglichen den vollzogenen Uebergang von der classicistischen Richtung zur Renaissance deutlich zeigt. Freilich drängte gerade die malerische Tendenz den Künstler zu Concessionen an das Barocke, die jedoch zu billigen sind, so lange sie in der kraftvollen und decorativ gemässigten Weise der stattlichen »Württembergischen Vereinsbank« auftreten, und sich der Surrogate für Steinbau enthalten. Geschieht diess aber auch nicht, so kann man sich damit beruhigen, dass die weitverbreitete Erscheinung allgemein lediglich den Charakter der Mode trägt, und sonach zu hoffen steht, dass sie sich wie alle Mode nicht zu lange behaupten wird.

In dem ungewöhnlich reichen Architekturleben Deutschlands in der unmittelbaren Gegenwart, an welchem ausser den genannten Städten besonders noch Dresden und Carlsruhe Antheil nehmen, ist daher nur zu beklagen, dass fast allenthalben die malerische Tendenz der Zeit dem Materiale nicht überall Rechnung trägt, und namentlich da, wo Haustein schwer zu erlangen, Backstein und Terracotta nicht zu selbständiger Geltung zu erheben erlaubt. Es greift dadurch jene Lügenhaftigkeit und Unsolidität in der Architektur Platz, welche in den starken in Surrogaten hergestellten Prominenzen durch Materialmissbrauch styllos und darum nicht selten unerfreulich wirkt, jene Scheinarchitektur der Verputzarbeit, welcher das organische Element zumeist fehlt. —

# Achtes Capitel.

## Die Kunst der Gegenwart in den übrigen Ländern Europa's.

Schon beim Entwerfen der allgemeinsten Umrisse dieses Buches musste es feststehen, dass die Darstellung des Entwicklungsganges der deutschen Kunst ohne eingehendere Erörterung der Errungenschaften einiger anderer Kunststätten nicht blos unverständlich bleiben würde, sondern ganz und gar unmöglich sei. Bedurfte es derselben in der ersten Hälfte nur vergleichsweise, da die Entwicklung grösstentheils parallel lief, und die deutsche Kunst derjenigen der westlichen Nachbarn gegenüber nicht blos selbstständig, sondern sogar bahnbrechend sich gestaltete, so konnte bei Darstellung der Kunst der neuesten Zeit das Bedürfniss nicht mehr blos anhangweise gedeckt werden, sondern es musste geradezu der Aufschwung, den die französische und belgische Malerei nahm, vorangestellt und das Abhängigkeitsverhältniss Deutschlands, namentlich nach der technischen Seite hin, zugestanden werden. Doch blieb immer noch so viel Eigenart in der Kunst unserer Nation, ja es blieb immer noch so viel innere Ueberlegenheit Deutschlands der äusserlichen und formalen Frankreichs gegenüber, und überdiess eine so allseitige im Gebiet der Plastik und Architektur, dass es dem deutschen Kunsthistoriker nicht als Parteilichkeit und als ungerechtfertigte Folge politischer Vorgänge angerechnet werden kann, wenn er auch noch in neuester Zeit im Ganzen und Grossen die deutschen Leistungen denen des westlichen Nachbars nicht unterordnet, sondern seinem Vaterlande im Gebiete

der Kunst eine Grossmachtstellung vindicirt, die der französischen völlig ebenbürtig erscheint.

Eine dritte Grossmacht in der Kunst aber giebt es jetzt weder in Europa, noch überhaupt auf der Erde. Denn wenn auch Belgien besonders auf die Entfaltung der Coloristik einen beinahe ebenso grossen Einfluss — auch in Deutschland — ausgeübt hat, wie Frankreich vorwiegend in realistischer Beziehung, so schlug doch das kunstreiche belgische Land nur einige Saiten des Accordes an, der in Frankreich und Deutschland umfassender und voller erklang, als es in der wunderbaren Stadt an der Schelde möglich war; namentlich waren Plastik und Architektur in Belgien mit dem Aufschwunge der Malerei keineswegs in Harmonie geblieben, sondern waren entweder verstummt oder auf die Weise des gallischen Nachbars eingegangen. Gehört auch der belgische Bildhauer *Math. Kessels*, geb. zu Mastricht 1784, † zu Rom 1836, mit G. Schadow zu den ersten, welche das Banner der Realität auch in der Plastik entrollten, so zeigen doch die jüngeren Häupter der belgischen Meister in dieser Kunst, *Jos. Geefs*, geb. zu Antwerpen 1825, † 1857, und *Ch. Geerts*, geb. zu Antwerpen 1808, † 1855, eine Beeinflussung durch die Franzosen, welche die des in Rom lebenden belgischen Altmeisters entschieden überwog. Daran hielt sich auch die jüngere Generation, zumeist minder glücklich in Monumentalplastik, wie die neuesten Denkmäler zu Antwerpen (*L. de Cuyper's* Van Dyk und *J. du Gaju's* Boduognat) und von Brüssel (*A. Cattier's* John Cockerill) zeigen, als in der Museums- und Salonbildnerei, worin *C. A. Fraikin* vielleicht als der begabteste belgische Meister der Gegenwart hervorragt. — Noch weniger Selbstständigkeit zeigen die belgischen Architekten, von welchen etwa *A. F. Schoy, E. Carpentier* und *Dengs* zu nennen sind.

War aber die Heranziehung und sogar Voranstellung Frankreichs und Belgiens wenigstens für die letzte Epoche der Malerei unvermeidlich, so könnten die übrigen Länder Europa's ganz ausser Betracht bleiben, wenn eine Uebersicht über ihre Stellung der Kunst gegenüber nicht im Allgemeinen wünschenswerth, dann aber für unsern Zweck auch nicht ganz ohne Bedeutung in jenen Fällen wäre, in welchen befruchtende Einflüsse von Deutschland aus in dieselbe gelangten. Diess geschah weniger durch Einwanderung deutscher Lehrkräfte und Meister in dieselben, als vielmehr durch Schulung vieler auswärtiger Talente in deutschen Akademien und Ateliers.

Welch bedeutende Kräfte aus Ungarn und Oesterreichisch-Polen durch die Münchener und Wiener Schule an's Licht gebracht wurden, ist schon bei Besprechung der Kunst Oesterreichs im weiteren Umfange mehrfach erwähnt worden. Nicht minder lebhaft war der Einfluss Deutschlands in Scandinavien, zum Theil auch in Dänemark und Russland, obwohl das Czaarenreich wie das russische Polen sich in der Regel seine Anregungen lieber an der Seine als an Isar, Rhein und Spree holte. Wie jedoch die Osthälfte Europa's, von welcher Türkei und Griechenland hier so viel wie gar nicht in Betracht kommen können, überwiegend unter deutschem Einflusse steht, so ist der französische unbestreitbar bei den westlichen Ländern, Italien, Westschweiz und der Pyrenäenhalbinsel. England und die Niederlande aber bleiben zum grossen Theil indifferent, minder glücklich auf eigene Faust hin das erstere, nicht ohne Glück auf reicher nationaler Tradition fussend die letzteren.

Ob Scandinavien sich mehr bei Deutschland zu bedanken habe, dass es seine besten Talente zu Meistern ersten Ranges herangebildet, oder ob vielmehr Deutschland dem seit grauer Vorzeit stammverwandten Norden dafür verpflichtet sei, dass er dieselben den deutschen Künstlerkreisen abgetreten, muss dahingestellt bleiben. Thatsache ist, dass eine Reihe von Scandinaviern nicht blos in Deutschland lernten, sondern auch da den grössten Theil ihres Lebens wirkten, so dass wir sie ganz zu den Unsrigen zählen, und sie nur bei internationalen Ausstellungen beinahe mit Befremden in der Reihe ihrer Landsleute von Geburt wiederfinden. Wir halten uns berechtigt, die uns als Düsseldorfer geläufigen Genremeister *A. Tidemand, B. Nordenberg,* wie von den jüngern *A. Jernberg* und *Fr. Fagerlin,* und ebenso die Landschafter *H. Gude,* jetzt Professor in Carlsruhe, und *L. Munthe* in Düsseldorf, so gut wie den Münchener *Kn. Baade* als in doppeltem Sinne naturalisirt zu den Unsrigen zu zählen, und werden es auch mit Gude's besten Schülern *J. Nielssen* und *Fr. Smith* und anderen ebenso halten, wenn sie ihr Vaterland nicht zurückverlangt oder erlangt, wie diess nur mit wenigen Künstlern geschehen ist. Jedenfalls ist es im hohen Grade bemerkenswerth, dass von den schwedischen Beschickern der letzten Wiener Ausstellung mehr als ein Drittheil in Düsseldorf lebt, während von Norwegern sogar mehr als die Hälfte sich in Deutschland niedergelassen hat.

Ist daher auch das Künstlerherz dem Vaterlande treu geblieben,

indem nur in seltenen Fällen andere als scandinavische Scenen im Genre oder andere als nordländische Landschaften aus dem Pinsel dieser Söhne des Nordens hervorgehen, so bleibt doch immer die deutsche Kunst nach Schule und Entwicklung, und insbesondere die düsseldorfische hier entschieden vorherrschend. Ohne die Genannten würde auch die Kunst Scandinaviens immerhin schwach repräsentirt sein, obgleich es auch sonst nicht an achtbaren Künstlern fehlt. Am wenigsten Einfluss hat die Historienmalerei erfahren, sich aber auch nicht zu einer dem Genre und der Landschaft gleichen Höhe erhoben, wie z. B. der schwedische Graf *G. v. Rosen* fast ganz vereinzelt in diesem Gebiete wirkt. *C. Höckert* versteigt sich wohl zum historischen Genre, findet sich aber leichter in das heimatliche Sittenbild, in welchem ihm Kinderdarstellungen oder Scenen aus dem hohen Norden trefflich gelungen sind. So hat sich auch *C. Hansen*, wie jener unter Tidemand's Einfluss stehend, besonders mit der Schilderung des norwegischen Bauernlebens befasst. Am höchsten und im lebhaftesten Betriebe aber steht die Landschaft, zu welcher das malerische Land durch Formation wie Luftstimmung am meisten anregt und in welcher die Schweden *Ed. Berg, J. D. Holm* und *A. Wahlberg* und die Norweger *J. F. Eggersberg* und *Chr. Wexelsen* neben einer Reihe von tüchtigen in Düsseldorf thätigen Künstlern zu nennen sind.

Etwas spröde gegen Deutschland verhält sich Dänemark, z. Th. aus nationaler Antipathie, zum grössern Theil aber wegen des Rufes der einheimischen Akademie, der freilich mehr alt, als gegenwärtig besonders blühend ist. Kein Wunder, dass dort die Bildnerei, für welche Scandinavien jetzt keinen ganz bedeutenden Künstlernamen aufzuweisen hat, im Uebergewichte, da die Tradition Thorwaldsen's, durch dessen Museum genährt, bedeutsam nachwirkt. *J. A. Jerichau*, in welchem Thorwaldsen's Classicismus fortlebt, ist zu den ersten Meistern der Gegenwart zu zählen, wenn er auch keine Concession an die moderne Realität verräth; nächst ihm ist *Andersen* zu nennen. Im Historienbild ist nur die ebenfalls schon früher als Schülerin der Düsseldorfer Akademie genannte *El. Jerichau-Baumann* hervorzuheben. Sonst war namentlich die seit langem bestehende Akademieübung, die Studien in Italien abzuschliessen, von Einfluss auf Stoffwahl und z. Th. auch auf Behandlung. Beides verräth überhaupt wenig anderes nationales Gepräge, als etwa eine gewisse Trockenheit und

Pedanterie, welche wohl tiefer liegt als in der Zufälligkeit individueller künstlerischer Erscheinung. So hat auch das dänische Genre in dem begabten *C. Bloch,* dem Meissonier des Nordens, seine höchsten Erfolge errungen, an welchen übrigens der ausserordentliche Fleiss der Durchführung einen grossen Antheil hat, obwohl dessen Mönchsdarstellungen, wobei Zahnschmerz, Taubheit und andere Gebrechen eine Rolle spielen, auch von wahrhaft komischer Wirkung sind. In der Landschaft drängte das malerisch nicht allzu reiche Innere, wenn nicht Italien, wie zumeist auch im Genre, die Stoffe bot, zur Küstendarstellung, in welcher *C. F. Sorensen* und *J. C. Neumann,* ausserdem die namentlich mit Schiffertreiben staffirenden beiden *Melbye, Anton* und *Wilhelm,* hervorragen.

In Russland sind die französischen Einflüsse im Uebergewichte. Bei weitem der Mehrzahl unter den Künstlern stehen glänzende coloristische Effecte höher als die Bedeutung des Inhalts, selbst als die reale Wahrheit. Es scheint, dass der russische Beschauer derber gefasst werden muss, als der sinnige Germane, und dass es der Künstler sich gründlich angelegen sein lässt, der Stimmungsanlage seines Volkes gerecht zu werden. Besonders die Historienbilder verrathen die Absicht der Blendung durch drastische Beleuchtungseffecte bis zu dem Grade, dass man gar nicht zweifeln kann, dass z. B. *Gué's* hl. Abendmahl oder *H. Semiradsky's* »Christus und die schöne Sünderin« stofflich nur die Folie zu brillantem Luft- und Farbenvirtuosenthum darbieten sollte. Wo auch eine stoffliche Wirkung angestrebt wird, wie bei *Simmler's* auf Rührungstendenz beruhenden Stücken, ist der Ausdruck nach der sentimentalen Seite hin übertrieben, wohl aus demselben Grunde, um beim grossen Publikum seine Wirkung nicht zu verfehlen. Im militärischen Fache, in welchem der schon in der Münchener Kunst besprochene Meister *Al. Kotzebue* allen russischen Genossen überlegen, muss bei der ausschliessend nationalen Stoffwahl düstere Herbheit der Natur wie Rauhheit der scythischen Krieger vorherrschen. Dagegen stehen die hässlichen Typen der Köpfe im Genre in pikantem Contraste zu der Schönheit der Farbe, wie *E. Riepin* in seinen vielbewunderten »Barkenziehern an der Wolga« gezeigt hat. Wo dann Sonneneffecte unmöglich, da zeigen Genredarstellungen gerne jene drastische Ueberangestrengtheit der Action, welche oft zum vorgestellten Gegenstand in keinem Verhältnisse mehr steht, und den unbefangenen Beschauer

anmuthet, wie den Guthörenden das Geschrei eines solchen, welcher den Verkehr mit einem Tauben gewöhnt ist. So der sonst tüchtig charakterisirende *W. Peroff* u. a., während *A. Rizzoni, A. Charlamoff, W. Makorsky, C. Huhn* in ihrem feinen Genre die italienischen und deutschen Studien nicht verkennen lassen. In der Landschaft ist der Blick gleichfalls vorwiegend der Küste zugewandt, und das Seestück durch *A. Bogoljuboff* und *E. Dücker* nach russischen Motiven vertreten, während *J. Aiwasowsky* seine Stoffe den unteritalienischen Meeren entlehnt. — In der Plastik gehören die besseren Talente dem äussersten Realismus an, wie *Th. Kamensky,* dessen »erster Schritt« schon in mehreren Ausstellungen sich grosser Beliebtheit erfreute, *N. Laveretzky,* ebenfalls vorwiegend im Kindergenre bethätigt, *M. Tschishoff,* dessen vorzügliche Marmorgruppe »Blindekuh« zu den besseren Salonleistungen der Neuzeit gehört, und *E. Lanaray,* im Thiergenre nicht ohne Verdienst.

Wenden wir uns nun nach der Osthälfte Europa's, so werden wir in den Ländern romanischer Zunge den Einfluss Frankreichs nicht blos überwiegend, sondern nahezu alleinherrschend finden. Vorab in Italien. Von der Plastik der Apenninenhalbinsel musste schon früher gesprochen werden, als die modernste Bildnerei Deutschlands in ihrem Gegensatze zur italienischen und französischen in Betrachtung gezogen wurde. Im Gebiete der Malerei befremdet es, den monumentalen Sinn der Vorfahren, von welchem bekanntlich die ganze civilisirte Welt bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts gezehrt, so ganz verloren zu sehen. Denn die Historienmalerei ist entweder bei trockenem akademischem Treiben stehen geblieben oder hat sich auf Cultivirung von realistischen oder coloristischen Effekten geworfen; die entsprechende Durchbildung einer gesunden Mitte zwischen idealer Auffassung und Verwerthung der neueren technischen Mittel innerhalb derselben dürfte man vergebens suchen. Nur dann, wenn die Künstler darnach streben, einigermassen die Auffassung Paolo Veronese's zu streifen, gelingt es, den Klippen der Langweiligkeit einerseits und der Effekthascherei anderseits zu entgehen, wie diess *Fr. Hayez, El. Pagliano, R. Gianetti, A. Zona* und *St. Ussi* belegen. Wenn dagegen die Zeitgeschichte im monumentalen Maassstabe zu illustriren ist, schlägt der Realismus entweder in puppenhafter Steifheit der Ceremonienbilder oder in der der Nation eigenen übertriebenen Mimik und Bewegung über alle Stränge. In ersterer

Hinsicht macht nur der Neapolitaner *F. Sagliano* eine Ausnahme, der in dem Einzug Victor Emanuels in Rom (1. Juli 1871) die Schwerfälligkeit der übrigen Verherrlicher der Italia unita zu vermeiden gewusst, während in letzterer der Römer *M. Cammarano* in seiner grosses Aufsehen machenden Bersaglieri-Attake in lebensgrossen Figuren ein künstlerisch abstossendes Exempel gab. Er hat damit namentlich gezeigt, dass die Vergrösserung der Figuren noch kein Historienbild ausmache, dass vielmehr eine Scene, die in der Skizze oder im kleinen Maassstabe vielleicht vortrefflich gewesen wäre, durch die Vergrösserung zur unerträglichen Grimasse werde.

Dagegen hat auch Italien über tüchtige Meister des Genre zu gebieten, und zwar ebensowohl im classischen, als im cinquecentistischen und modernen Genre. Im ersteren, von *I. Sciuti, M. Tedesco, A. Scifoni, L. Mussini, G. de Nigris* u. A. vertreten, findet sich nichts von der vollendeten harmonischen Ausführung und dem ängstlichen archäologischen Studium, wie bei Gérome oder Alma Tadema, im Gegentheil ist die Technik in der Regel verblasen und doch das Colorit in schneidenden Contrasten gewählt, wie auch zu bemerken ist, dass die Künstler hierin der akademischen Schönheit beinahe ängstlich aus dem Wege gegangen sind, ohne doch für Realität in dem kreidigen Ton die rechte Grundlage zu finden. Das geschichtliche Genre des Quatro- und Cinquecento sucht hauptsächlich bei Robert-Fleury seine Anknüpfungspunkte, erreicht aber gelegentlich eine nennenswerthe Höhe, wie bei *D. Morelli, A. Cattaneo, C. F. Biscarra, E. Gamba, G. Bertini* und *A. Focosi.* Doch wird es von dem Genre modernen Inhalts entschieden übertroffen, das in den beiden *Induno, Domenico* und *Geronimo* deutschen, in *L. Busi* belgischen (Stevens), in *M. Bianchi,* französischen Einfluss der Schule Isabey's verräth, und auch sonst wie in *R. Fontana, F. Brambilla* u. A. wenigstens in technischer Beziehung ganz auf der Höhe der Zeit steht.

Auffallend ist endlich in der Landschaftsmalerei die Aengstlichkeit, mit welcher die italienischen Künstler die natürliche Schönheit ihres Landes besonders in Bezug auf die Form vermeiden, und sich, den tüchtigen *A. Vertunni* etwa ausgenommen, mit den unscheinbarsten Vorwürfen begnügen, um den Licht- und Farbeeffekten, von welchen die ersteren offenbar durch Photographiestudien beeinflusst sind, vollen Spielraum gewähren zu können. In dieser Beziehung

sind *C. v. Mancini, A. Formis, F. Mosso, V. Scala* u. A. bemerkenswerth, manchmal in ausgesprochenem Anschluss an den französischen Paysage intime, nicht selten aber energischer in Licht- und Farbencontrasten. An französische Vorbilder (Troyon) gemahnen auch die mit Thieren stark staffirten Landschaften, wie von *C. Pittara* und *F. Rossano,* der letztere nicht ohne eigenes Verdienst und in zeichnerischer wie coloristischer Hinsicht gleich hervorragend. Ueber Geschicklichkeit der äusseren Wiedergabe gehen freilich auch diese Werke so wenig hinaus, wie die überwiegende Mehrzahl der italienischen Leistungen in allen anderen Gebieten, und wenn auch Manches den Beschauer überrascht, zuweilen auch mit den sittlich bedenklichen Mitteln, mit welchen ein Morelli, Cattaneo und Fontana hervorgetreten, oder durch übertriebenen Realismus länger fesselt, so berührt doch selten etwas das Gemüth des Beschauers in dem Grade, dass es zu dem seelischen Rapport zwischen dem Geber und Empfänger käme, welchen wahre Kunstwerke hervorrufen.

Die Schweiz theilt nur in den südlichen und südwestlichen Cantonen mit Italien das Abhängigkeitsverhältniss von Frankreich. Soweit die deutsche Zunge reicht, ist auch die Kunst deutsch, und mehrere bedeutende Schweizer Künstler, wie Vautier, Steffan, Böcklin und Füssli mussten sogar schon in der Schilderung unserer vaterländischen Kunst eine Stelle finden, weil sie auch auf deutschem Boden ihre Wirksamkeit entfaltet haben. Ist dies auch bei dem anziehenden *E. Stückelberg,* dessen classische Idyllen zu den besten der Schweizer Kunst gehören, oder bei *Rud. Koller,* dessen Thierstücke neben die hervorragendsten französischen wie deutschen Thierstücke gestellt werden dürfen, ja durch Frische und Unmittelbarkeit der Naturschilderungen sogar die meisten übertreffen, nicht der Fall, so ist doch auch bei ihnen trotz französischer Einflüsse deutsche Auffassung im Ganzen nicht zu verkennen. Sonst ist allerdings das Beste, was gewiss nicht im Gebiet der trockenen Schweizer Historien- oder historischen Genremalerei eines *A. Weckesser* oder *A. Anker* zu suchen ist, ebenso entschieden französisch, als die Namen der zum Theil sogar in Paris lebenden Urheber, worunter der Waadtländer *C. Gleyre* vielleicht des bedeutendsten Rufes geniesst. Auch die meist mit Vieh staffirten Landschaften von *A. de Meuron, A. Potter, G. Castan, A. H. Berthoud* u. A., bei welchen indess immer noch die Nachwirkungen *A. Calame's* zu er-

kennen sind, stehen unter dem Einflusse französischer Schule und Vorbilder. — In der Bildhauerei zeigt sich dasselbe Verhältniss von verschiedener Inclination je nach der Nationalität des heimatlichen Cantons. So ist der Tessiner *E. Caroni*, in Florenz lebend, ganz Italiener, während die schon erwähnten *R. Dorer* und *F. Schlöth* wie von deutscher Zunge, so auch nach Schule und Auffassung deutsch sind.

Spanien zeigt, obwohl dessen begreiflicherweise nicht sehr zahlreiche Künstler zumeist der Pariser Akademie entstammen, doch einiges Anlehnen an ihre einheimischen Meister. Selbst in der Stoffwahl ist die Nachwirkung eines Ribera und Murillo, z. B. bei *B. Mercada* oder *M. Domingez* nicht zu verkennen. Einen namhafteren Aufschwung, wenn ein solcher überhaupt durch die allgemeine Lage des Landes und der Bewohner möglich wäre, würden indess die nun schon mehre Jahre sich hinschleppenden traurigen Schicksale der Halbinsel erdrücken.

Im Gegensatz zu den besprochenen zwei entweder von deutscher oder von französischer Kunst abhängigen Ländergruppen erscheinen Holland und England selbstständig. Mit wenig lärmendem Erfolge Holland, dem die eigene Tradition wie der reiche Schatz von Meisterwerken der Vorfahren, der sich in Gallerien und Privatbesitz noch in Holland befindet, Mittel genug an die Hand gab, um der technischen Tendenz der Gegenwart im Anschlusse an dieselben genügend huldigen zu können. Der Anlauf war wohl in vielen Dingen dem in Belgien genommenen ähnlich, nur dass der phlegmatische und pedantische Holländer sich nicht entschliessen konnte, über den Bann seiner Vorbilder hinauszugehen, welcher Entschluss dem belgischen Kunstaufschwung seine epochemachende Bedeutung verschaffte. Alle Geschicklichkeit bringt aber die modernen niederländischen Meister nicht über den Epigonencharakter hinaus, von Originalität findet sich kaum eine Spur.

Wenn diess einem *Alma Tadema*, in seiner aus der Leys'schen Schule mitgebrachten archäologisch - ethnographischen Tendenz dem Gegenstande nach auch gelang, so gemahnt doch die peinliche Treue, die keineswegs in der Art seines Meisters lag, und der Fleiss der Ausführung seiner kleineren Werke unbedingt an die Kleinmeister der Vergangenheit, wie auch in deren Colorit, Lichtführung u. s. w. die Anklänge unverkennbar sind. Nur in lebensgrossen Figuren

weiss er die nationale Art zu Gunsten moderner französischer und belgischer Vorbilder ganz zu verleugnen. Sonst bannt der magische Zauberkreis eines Rembrandt die Mehrzahl der Künstler sowohl in dem seltenen Historienbild oder historischen Genre, wie *H. A. Tright* in seinen Reformationsscenen oder vielmehr Gruppen ersehen lässt, als im Bildniss und im eigentlichen Genre, in welchem nur gelegentlich ein Van der Helst oder Ostade eines gleichen Vorzuges als Vorbild sich erfreut. Diess zeigen die bedeutendsten Kräfte dieser Kunstzweige, wie *J. Israels* und *C. Bisschop,* bei welchen das Helldunkel gleichsam als Programm ihrer Bilder sich vordrängt, wogegen der Stoff als zufällig zurücktritt, der Gemüthsausdruck aber ganz vernachlässigt erscheint. Etwas tiefer stellen sich *Elch-Verveer* und *H. ten Kate* dar, die durch mehr innerliche Durchbildung auch einiges gegenständliches Intéresse zu erwecken vermögen, während wieder andere, wie *D. Bles,* vorzugsweise auf Zierlichkeit und Delicatesse ausgehen.

In ähnlicher Weise lehnt sich auch die Landschaft an die älteren holländer Canal- und Marinemaler, von deren ganz und gar beherrschendem Einfluss sich nun der tüchtige, aber nach Brüssel übergesiedelte *W. Roelofs* fernehält und *J. W. Bilders* wie der treffliche Marinemeister *H. E. van Heemskerck van Beest* einigermassen zu emancipiren vermögen. Näher halten sich die bekannten Architecturmaler *C. Springer* und *J. Bosboom* an ihre Vorbilder, doch nicht ohne eigene Verdienste, jener in der Ansicht, dieser im Interieur. Dagegen wagte auch ein *A. Mauve* durch breite Kühnheit die Manier der übrigen Wouvermanschüler im Pferdebild zu brechen, wodurch auch *Henriette Ronner* ihren verdienten Ruhm in der Hundemalerei erlangte, während *T. Bakhuysen* mit Erfolg flott und kühn gemalte Blumen neben die Zartheit der Huysums und seiner Nachfolger zu setzen sich erdreistet.

Die bei weitem überwiegende Mehrzahl der holländischen Künstler unterscheidet sich jedoch kaum von Copisten der Alten, wenn auch gegenständlich eine andere Phrase an die Stelle der alten, die eine eben so gleichgültig als die andere gesetzt wird. Es ist indess nicht zu leugnen, dass es den Holländern gelungen ist, ihre alten Meister gründlich kennen zu lernen.

Den Vortheil einer so reichen Tradition wie die Niederlande genoss England nicht. Dürftig wie ihre gesammte Kunstentwick-

lung mit Ausnahme der Architektur schienen auch die Zustände der Neuzeit es zu fordern, wie in den drei letztvergangenen Jahrhunderten durch Heranziehung continentaler Künstler die eigene Thätigkeit zu ersetzen oder wenigstens zu beleben. Es ist demnach in hohem Grade überraschend, gerade da, wo Unterstützung von aussen so dringend schien, ungleich mehr Selbstständigkeit zu finden, als wir sie in Italien, der Heimat der Kunst, in der Gegenwart nachzuweisen vermochten.

Als der Vorläufer der modernen Selbstständigkeit der englischen Malerei ist *Joshua Reynolds*, dessen umfassende experimentelle Praxis wie dessen Schriften noch immer die Grundlage der modernen Pinselthätigkeit Englands bilden, zu betrachten. In vielen Stücken hat er sich bitter getäuscht, sich wohl auch selbst enttäuscht gesehen, aber auch da ist sein Vorgang im negativen Sinne von Nutzen gewesen. Jedenfalls war damit der nähere Anschluss an die Natur und die Berechtigung der Künstlerindividualität begründet worden. Sein die Zeichnung vernachlässigendes System ist zwar selbst von seinem Nachfolger Lawrence nicht befolgt worden, fand aber in den letzten Jahrzehnten, zum Theil auch bei continentalen Meistern, erneute Aufnahme. Doch ist nicht zu leugnen, dass der Stempel wissenschaftlicher Forschungen im Gebiete der Coloristik den Kunstwerken den eigentlichen Charakter nimmt, und dieselben zwar recht interessant und belehrend, aber selten ansprechend macht.

Dass auf dieser Grundlage die Historienmalerei nicht gedeihen kann, ist selbstverständlich. Auch ist der Engländer so abhängig von seinen Dichtern, dass er sich höchstens zur Illustration derselben erschwingt, wobei er sich aber seltener die grössten, als die bizarrsten Scenen seines Shakespeare zum Vorwurfe wählt. Auch dann noch folgt er am liebsten den Darstellungen auf der Bühne selbst mit Heranziehung hervorragender Repräsentanten, statt sich die vom Dichter gezeichneten Charaktere in eigener Phantasie zurechtzulegen, wie diess die Sammlung von South-Kensington zur Genüge belegt. Wenn von den Historienmalern jüngster Zeit der eine oder andere diesen Kreis verlässt und in freier Erfindung sich bethätigt, so begegnet entweder studirte Kälte oder wie bei *J. E. Millais* unverantwortliche Wunderlichkeit, und es dürfte in diesem Gebiete vielleicht nur *E. Ward* und *F. Leighton,* der letztere übrigens ein Schüler unseres Steinle, hervorgehoben werden.

Dafür bietet das Genre manche rühmliche Eigenschaft. Vielleicht ist die Empfindung nicht so unmittelbar als man wünschen kann, und immer, wie diess das elegante Drawing-room erfordert, allzu fashionable, um ganz wahr und klar zu sein. Es steigt auch nur selten in jene Schichten der Gesellschaft hinab, in welchem der von den Malern unerreichte Dichter Dickens die Schatten zu den Lichtern seiner besseren Gesellschaft holte. Allein sowohl die Schönheit des englischen Familienlebens, als der zwar trockene doch hochgradige Humor des Britten macht sich in stets erfreulicher Weise auch hier geltend, und zwar in der ganzen Gründlichkeit der Darstellung wie sie dem Nationalcharakter eigen ist. *E. Nicol, Ph. Calderon, Sir G. Harvey, W. P. Frith, Th. Faed, H. O'Neil* dürfen aus diesen Gründen den besten Genremalern unserer Zeit angereiht werden.

Nicht minder schätzbar ist die englische Landschaftsmalerei. Hier hatten die Künstler übrigens auch treffliche Vorgänger: von Gainsborough an bis Bonington und den genialen *J. M. Turner* war der Boden vorbereitet und die in der That malerische britische Insel für die Kunst herangezogen worden. Trotz der ausgebreitetsten Kenntniss aller Länder der Welt bleibt der englische und schottische Landschafter seiner eigenen Natur treuer als der Franzose, wie *Vicat Cole, R. Redgrave* und *P. Graham* zeigen. Für die seefahrende Nation ist auch die Seltenheit der Marine, in welcher übrigens *E. W. Cooke* vorzüglich, bemerkenswerth. Dagegen hat die sprüchwörtliche Liebhaberei der Engländer für Pferd und Hund in Jagd und Rennenbildern reichlichen Ausdruck gefunden, und der kürzlich verstorbene Sir *E. Landseer* muss sogar zu den ersten Meistern Englands überhaupt gezählt werden. Eine spezielle Vorliebe für das Aquarell führte endlich besonders hierin zu ganz hervorragenden Leistungen und ein *D. Roberts,* durch seine lithographisch publicirten Orientaufnahmen wohlbekannt geworden, *T. S. Cooper* und *Sir J. Gilbert* verdienen in der That den Ruf ihrer Meisterschaft. Wenn etwas daran zu rügen, so ist es vielleicht der Umstand, dass vom Aquarell ebensoviel Einfluss auf die Oelmalerei geübt wurde als umgekehrt von der letzteren auf die Wasserfarbe, so dass sich vielfach der im Materiale liegende stylistische Unterschied gänzlich verwischt.

In der englischen Plastik ist der trockene Realismus, welcher allmälig die Flaxman'sche Tradition verdrängt, besonders der Mo-

numentalplastik verderblich geworden. Die gestriegelten Racepferde der Reiterstatuen London's würden sich viel mehr eignen Joquey's als Könige und Helden zu tragen, welche überdiess so kunstgerecht sitzen, als sei die steife aristokratische Reitkunst das Hauptverdienst gewesen, für welches die Denkmäler errichtet wurden. In der Idealplastik hindert eine gewisse Prüderie, die am liebsten Even und Undinen an die Stelle griechisch-mythologischer Idealtypen setzt, am vollen Erfassen gesunder Formschönheit, so dass der allzu zahme Geist der englischen Kunst, als deren Hauptrepräsentant *J. Westmacott* zu nennen ist, sich in den schärfsten Gegensatz gegen die allzu dreiste Vollsäftigkeit der französischen setzt. Das Beste wird in der Porträtbüste geleistet, in welcher namentlich *G. Adams* hervorragt, während es indess auch nicht an Versuchen fehlt, die französische Art zu importiren, wie u. a. *d'Epinay* gezeigt hat.

In der Architektur endlich giebt es nur eine Richtung, in welcher auch die neueste Zeit in England wahrhaft Bedeutendes hervorgebracht hat, und diese ist die englische Gothik. Die nie ganz erloschene nationale Tradition hat hierin einen wirklich erfreulichen Neuaufschwung gewonnen und Leistungen hervorgerufen, welche in zahlreichen Kirchen, Saalbauten, öffentlichen Anstalten u. s. w. gediegenes Verständniss, Eingelebtheit und die Fähigkeit zeigen, mit grosser Oekonomie bedeutende malerische und überhaupt künstlerische Effekte zu erzielen. Hierin mag der Continent von England noch Manches zu lernen haben, wie in der That schon mehrfach englische Baukünstler auch diesseits des Canals vornehmlich zu Cultbauten herangezogen worden sind.

Wir stehen damit am Ziele. Es ist nicht zu bezweifeln, dass kein Land Europa's in der Kunstthätigkeit quantitativ und qualitativ mit Frankreich und Deutschland sich messen darf. Muss aber die deutsche Kunst sich bescheiden, in technischer Hinsicht die Superiorität Frankreichs anzuerkennen und sogar zugestehen, mit den rapiden Fortschritten Frankreichs in dieser Beziehung selbst in der Abhängigkeit nicht gleichen Schritt gehalten zu haben, so darf es sich auch rühmen von den Ausschreitungen, welche dem stürmischen Vorwärtsgehen Frankreichs keineswegs erspart waren, in der Hauptsache verschont geblieben zu sein. Namentlich aber kann Deutschland darauf stolz sein, die ihm eigene Innerlichkeit, das Betonen des Wesens der Darstellung auch in dem neuen Gewande bewahrt zu haben. Vor-

trag und künstlerische Mache haben den tief gemüthvollen Zug, den Ernst des Gedankens und die Fülle der Ideen nicht erstickt oder so zurückgedrängt, dass sie etwa nur secundär neben der Virtuosität der Ausführung sich geltend machen könnten. Schwächer in der Zucht der Schule, hat die deutsche Kunst dafür in mühsamem Ringen der Zucht der Sitte gehuldigt, und die buhlerischen Mittel verschmäht, welche derselben zuwiderliefen, daher auch im Ganzen und Grossen, statt in dem kecken Auftreten und Gewande der berückenden Kokette, wie nicht selten die Kunst des Nachbarlandes, fesseln zu wollen, vielmehr wenn auch nicht die Reize der Jungfrau, so doch die reife Zurückhaltung der Matrone bewahrt. Steht sonach zwar nicht die Wiederkehr jugendlicher Unbefangenheit und Frische, wie sie ja aller Erfahrenheit gegensätzlich ist, zu hoffen, und muss man vielmehr besorgen, dass die Sonnenwende der modernen Kunstperiode vorüber ist, so darf man doch noch eines fruchtbaren und herzerfreuenden Herbstes gewärtig sein. —

# Künstler-Register.

**E.**



**F.**

**G.**

**I.**

**K.**

## N.

## T.

DEC 21 1938

Digitized by Google

Digitized by Google